نموذج ترخيص

أنا الطالبة خولة أحمد محمد الجعفري أمنح الجامعة الأردنية و/ أو من تفوضه ترخيصاً غير حصري دون مقابل بنشر و / أو استعمال و / أو استغلال و / أو ترجمة و / أو تصوير و / أو إعادة إنتاج بأي طريقة كانت سواء ورقية و / أو إلكترونية أو غير ذلك رسالة الماجستير / الدكتوراه المقدمة من قبلي وعنوانها.

البنية السردية في شعر حسين البرغوثي

وذلك لغايات البحث العلمي و / أو التبادل مع المؤسسات التعليمية والجامعات و / أو لأي غاية أخرى تراها الجامعة الأردنية مناسبة، وأمنح الجامعة الحق بالترخيص للغير بجميع أو بعض ما رخصته لي.

اسم الطالبة: خولة الجعفري

التوقيع:

التاريخ: ٢٣/٨/٢٠١٥

البنية السَّرديَّة في شعر حسين البرغوثيّ

إعداد

خولة أحمد محمَّد الجعفريّ

المشرف

الأستاذ الدُّكتور إبراهيم خليل

قدِّمت هذهِ الرِّسالة استكمالاً لمتطلَّبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيَّة وآدابها

كليَّة الدِّراسات العليا

الجامعة الأردنيَّة

آب ، 2015 م

قرار لجنة المناقشة

نوقِشَت هذهِ الرِّسالة / الأطروحة (البنية السَّرديَّة في شِعر حسين البرغوثيّ)
وأجيزت بتاريخ ..٢٠/آب/٢٠١٥م..........

أعضاء لجنة المناقشة	التَّوقيع
الدّكتور إبراهيم محمود خليل ، مشرفًا أستاذ – علم اللسانيَّات	....
الدُّكتور شُكري عزيز الماضي ، عضوًا أستاذ – النَّقد الحديث	....
الدّكتورة فوز سهيل نزَّال ، عضوًا أستاذ مشارك – البلاغة والنَّقد	....
الدّكتور ناصِر يوسف جابر ، عضوًا أستاذ مشارك – الأدب الحديث (الجامعة الهاشميَّة)	....

الإِهْدَاء

إلـــَى
الفِكْرَةِ الدَّائريَّةِ التي تَرْفِضُ الدُّخولَ في الثقبِ المُربَّعِ .

إلـَـى
المُخْتَلفيــــــنَ ؛ غُربـَــــاءِ هَــذَا الكَوْكَبِ ومَجَــانِينِهِ .

" خولة "

شُكْرٌ وتقدير

أتقدَّمُ بالشُّكروالتَّقدير والعِرفان للأستاذ الدُّكتور "إبراهيم خليل" لإشرافهِ على رسالتي وملاحظاتهِ التي أثرت هذهِ الدِّراسة ، كما أشكُرُ أعضاء لجنة المناقشَة الأستاذ الدّكتور شكري الماضي أستاذ الأدب والنَّقد ، والدّكتورة فوز نزّال أستاذة البلاغة والأسلوبيَّة ، والدّكتور ناصر شبانة أستاذ الأدب الحديث في الجامعة الهاشميَّة لقبولهم قراءة هذهِ الدِّراسة ، ولما سيقدِّمون مِنْ ملاحظات قيِّمة ، وأفكار نيِّرةٍ ، تسهمُ في مستواها العلميّ .

كما أتوجَّه بالشُكر الجزيلللباحث "مُراد السّودانيّ " على تزويدي بدراستهِ الموسومة بـ " مدوَّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشِّعر العربيّ " التي رفدت هذهِ الدِّراسة ، وأخصُّ بالشُّكر أيضًا أخي وصديقي " عامر " الذي دعمني بكلّ ما استطاع إلى ذلِكَ سبيلاً .

أمَّا الأهل والأصدقاء والحبيبة ، فهم الأمّ ،أمِّي أطالَ الله بقاءَها ، فيطولُ بهِ إكرامي عِنْد إلهي.
وأخيرًا ، الشُّكر كلُّ الشُّكر لأصدقاء الرُّوح الذينَ أشعلوا في الدَّربِ فِكْرَة.

فهرس المحتويات

البنية السَّرديَّة في شِعْر حسين البرغوثيّ

إعداد

خولة أحمد محمَّد الجعفريّ

المُشْرِف

الأستاذ الدُّكتور إبراهيم خليل

الملخَّص

تُعالِجُ هذهِ الدِّراسة البنية السَّرديَّة في شِعْر حسين البرغوثيّ تلك البنية التي تتجلَّى في أربعة دواوين هي : (رؤيا ١٩٨٩) ، و(ليلى وتوبة ١٩٩٤) ، و (توجد ألفاظ أوحش مِنْ هذهِ ١٩٩٨) وأخيرًا (مرايا سائِلَة ٢٠٠٠) ، يُضافُ إلى الدَّواوين نصٌّ ما بعد حداثيّبعنوان (حجر الورد ٢٠٠٢) ، وقدْ سعت هذهِ الأطروحة للكشفِ عَنْ البنية الموضوعيّة في قصائدهِ، وعن التّقنيات السَّرديَّة التي تميَّزت بها آثارهُ .

وتتطلّعُ الدِّراسة إلى الإجابَةِ عَنْ مجموعَةٍ مِنَ التَّساؤلات حولَ ما يُميِّز الإنتاج الشّعريّ للبرغوثيّ مِنْ بنية موضوعيّة، وتقنيات سرديَّة ، الأمر الذي فرضَ تقسيمها إلى مقدِّمَةٍ وثلاثةِ فصولٍ وخاتمة ، وقفَ الفصل الأوَّل مِنْها عندَ حياة الشَّاعر وثقافتهِ وإنتاجهِ ورؤيتهِ الشِّعريَّة ، وعرضَ أيضًا علاقة الشّعر بالنَّثر في ضوء تراسل الأجناس الأدبيَّة ، ثمَّ عرَّج على تجلّيات السَّرد في القصيدة ، ويعالِجُ الفصل الثّاني البنية الموضوعيّة التي طرحتها الدّواوين الأربعة ، ويبيِّن الفصل الثَّالث التّقنيات السَّرديَّة للدّواوين الشِّعريَّة عنْ طريق التَّحليل الدَّاخليّ للنّصوص.

وخلصت الدِّراسة إلى تنوّع الموضوعات السَّرديَّة وعمقها في قصيدة البرغوثيّ ، ومِنْ تلك الموضوعات ؛السَّرد الذّاتيّ ، والسَّرد الصُّوفيّ ، والسَّرد الوجوديّ ، مع تركيز الشَّاعر وإلحاحهِ على ضرورة تجديد القصيدة شكلاً وموضوعًا ، وخلصت كذلِكَ إلى اهتمام الشَّاعر بالتّقنيات السَّرديَّة – الحداثيَّة - التي تبتعدُ عَن النَّمطيَّة والتّقليديَّة في القصيدة .

المقدِّمة

تتناولُ هذهِ الدِّراسة العالم الشِّعريّلدى الشَّاعر الرَّاحل حسين البرغوثيّ (١٩٥٤- ٢٠٠٢) الذي لا يفتحُ أبوابهُ بسهولةٍ للقارئ والدَّارس معًا . فالمغامرة الشَّكليَّة التَّجريبيَّة ، ولاسيّما في المراحل المتأخِّرَة مِنْ شِعرهِ ، يمكن أنْ تصدّ الدَّارس الذي يطلبُ الرَّاحة ، والقارئ الذي ينشدُ متعة جماليَّة غير مؤجَّلة . فخطابهُ يكاد ينغلق داخل رموزهِ الموضوعيَّة ، فيحيل إلى ذاته ويكفُّ عَن التَّعدّي إلى مرجع خارجيّ مشترك . فتارَّةً يكسر العاديّ المألوف حتَّى كأنَّهُ يُقطع نهائيًّا مِنَ الذّاكرة الدّلاليّة العامَّة للغة ، وتارَّةً أخرى نجدهُ يغرق في النَّثريَّة المألوفة حتَّى نتساءَل عَنْ مكان الشِّعريَّة ، كلّ ذلِكَ ترك في نفسي حيّزًا كبيرًا للتّساؤل عَنْ الأسباب التي دفعتهُ إلى تسريب تقنيات السَّرد النَّثريّ داخل بناء القصيدة ؟ وإلى أيّ حدّ استطاع المزج أنْ يبلغَ مداهُ ؟ وإذا كانَ السَّرد قدْ تجلَّى في قصيدة البرغوثيّ فكيف تمَّ بناؤه ؟ وإلى أيّ جنس أدبيّ يمكن أنْ ينتمي النّصّ مَعْ ما يحملهُ مِنْ الملامح المشتركة ؟

لقدْ بحثتُ عَنْ إجابة عَنْ هذهِ التّساؤلات التي تشكّلُ فرضيَّاتٍ وإشكاليَّاتٍ في الكُتب والدِّراسات النَّقديَّة التي تناولت قصائِد البرغوثيّ بالتَّحليل والدِّراسة ، فلَمْ أجِد سوى دراسة للباحث مراد سوادنيّ موسومة بـ " مدوَّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشِّعر العربيّ " وقدْ جاءت دراستهُ في تسعة فصولٍ تضمَّنت المقدِّمَة والخاتمة أتبعها الباحث بملحقٍ جمع فيهِ محاضرات البرغوثيّ غير المنشورة وقراءاتهِ التّفكيكيَّة لغير تجربةٍ شعريَّةٍ .

وقدْ أفاد هذا الملحق دراستي بفصلها الأوَّل على وجهِ الخصوص ، ومردّ ذلِكَ ندرة الدِّراسات التي تناولت شعر البرغوثيّ بشكلٍ جادٍّ ومعمَّق ، فضلاً عَنْ شموليَّة المعلومات التي سردها السُّودانيّ عَنْ منهجيَّة البرغوثيّ ورؤيتهِ الشِّعريَّة ، فضلاً عن توثيقها الدَّقيق لجانب مغمور مِنْ دراسات البرغوثيّ ؛ لكنَّ دراسته كانت وصفيَّة تنأى عَن تحليل أوتأويل نصوص البرغوثيّ الأمر الذي جعل دراستي تختلفُ عنها في الرّؤيا والمنهجيَّة والأهداف .
إذْ تهدِف دراستي لتجاوز التَّعريف بتجربة حسين البرغوثيّ الشِّعريَّة ، وإبراز مميزات صوته الإبداعيّ الخاصّ ، وبيان موقعه مِن الحركة الأدبيَّة الفلسطينيَّة ، إلى بيان ما في هذهِ التَّجربة مِنَ التَّعبير الخاصّ المغاير عنْ الصَّوت الفلسطينيّ عبرَ بناء الموضوعات السَّرديَّة التي احتوتها القصائِد ، لذا تسلط الدِّراسة الضَّوء على أهمّ التّقنيات السَّرديَّة التي تميَّزت بها قصيدة البرغوثيّ ، وتطمحُ هذهِ الدِّراسة إلى الإجابة عَنْ عدَّة تساؤلات مِنْها :

١- ما علاقة الشِّعر بالنَّثر ؟ وما تأثير تراسل الأجناس على بنية القصيدة موضوعيًّا وشكليًّا؟

٢- إلى أيّ مدى تستطيعُ النّصوص الانفتاح على بعضها على بعض ؟
٣- ما هي أبرز الموضوعات السَّرديَّة التي وظَّفها البرغوثيّ في قصيدتهِ ؟ وما علاقتها بشكل القصيدة ؟

٤- ما هي التّقنيات السَّرديَّة التي استند إليها البرغوثيّ للتَّعبير عَنْ مواضيعهِ ؟ وهلْ كانت تقنيات تقليديَّة نمطيَّة ؟ أم إنَّها اتسمت بالحداثةِ ؟

٥-هلْ شكَّلت الدَّواوين الأربعة مجتمعةً رؤيا متفرِّدة ميّزت أسلوبيَّة البرغوثيّ عَنْ غيرهِ منَ الشُّعراء ؟

وقَدْ فرضت طبيعة الظَّاهرة المدروسة ، والأسئلة التي ولدتها، تقسيم الدِّراسة إلى مقدِّمَة وثلاثةِ فصول وخاتمة :

عني فيها **الفصل الأوَّل** وعنوانهُ (البرغوثيّ وإشكاليَّة التَّجنيس) بحياة الكاتب وثقافتهِ ، وإنتاجهِ ورؤيتهِ الشِّعريَّة ؛ إذْ يسعى الفصل إلى إبراز الملامح العامَّة لمجموعاتهِ الشِّعريَّة ، كما عرضت الشِّعر والنَّثر في ضوء تراسُل الأجناس الأدبيَّة ثُمَّ أتبعتها بجزئيَّة تحدَّثت عَنْ مظاهر السَّرد في القصيدة العربيَّة بشكلٍ موجزٍ ليكون بذلِكَ الفصل الأوَّل تأسيسيًّا منهجًا ورؤيا للفصلين الثَّاني والثَّالِث .

أمَّا في **الفصل الثَّاني**وعنوانهُ (بناء الموضوعات السَّرديَّة في قصيدة البرغوثيّ) فقد حاولتُ دراسة البناء الموضوعيّ في قصيدة البرغوثيّ لما للموضوع منْ أهميَّة وانعكاس على البناء الشَّكليّ لدى البرغوثيّ ، فقد كانَ هاجس التَّجديد الكتابيّ ينسرب إلى موضوعاتهِ الأمر الذي جعلهُ يبني ديوانهُ الأخير بناءً على ذلِكَ ، وقدْ جاءَت محاوره كالآتي : السَّرد الذّاتي وفيه تحدَّثت عَنْ حضور سيرة البرغوثيّ الذاتيَّة في قصيدته ، وتقاطعاتها مع سيرتيهِ الضَّوء الأزرق، وسأكونُ بينَ اللوز وعَنْ هاجسهِ في كتابة القصيدة وشكلها ، أمَّا المحور الثَّاني فقد تحدَّث عَنْ السَّرد الصُّوفيّ في قصيدتهِ عبر شقين ؛ الأوَّل : علاقة الذّات الصّوفيَّة بالآخر، أمَّا الثَّاني : فقد تحدَّث عَنْ تجلّيات الذُكورة والأنوثة في قصيدة البرغوثيّ السَّرديَّة ، كما عالج هذا الفصل في محورهِ الثَّالِث السَّرد الوجوديّ المرتبط ضمنًا بالسَّرد الصّوفي وقدْ قسّمته أيضًا إلى قسمين تحدَّثت في القسم الأوَّل عَن حضور الاغتراب وأسئلة الوجود في قصيدته أمَّا القسم الثَّاني فقد تحدَّث عن الموت في قصيدة البرغوثيّ وتمظهراتها السَّرديَّة .

أمَّا **الفصل الثَّالث** وعنوانه (تقنيات سرديَّة في قصيدة البرغوثيّ) فقد شملت فيهِ الدِّراسة أبرز التّقنيات السَّرديَّة في قصيدة البرغوثيّ وهي : الرَّاوي بشقيه : العليم والمُشارِك ، والوصف وقدْ تحدّثت فيه عَنْ وصف الشَّخصيَّات والأمكنة والوصف العجائبيّ ، ثمَّ السَّرد الطِّباعيّ / البصريّ الذي يعني بالتّتابعات الأفقيَّة وتواصل سياق الكتابة ، تلته تقنية التَّوليف (المونتاج) التي بيَّنتُ فيها مدى تأثره بالأساليب السّينمائيَّة والدِّراميَّة ، وتناول هذا الفصل أيضًا تقنية المونولوج والدَّيالوج مع التَّركيز على فنيَّات القصيدة التي حاول البرغوثيّ مِنْ خلالها خرق المألوف و الغوص في التَّجريب .

أمَّا **الخاتمة** فقد عرضت أبرز النَّتائِج التي توصَّلت إليها هذهِ الدِّراسة .

وهذهِ المعالجة فرضتْ جملةً مِنَ الخطوات التَّحليليَّة والنَّقديَّة ، وهي :

١- استقراء النّصوص الشّعريَّة لدى حسين البرغوثيّ .

٢- توضيح أثر التَّجارب على رؤيتهِ الشّعريَّة .

٣- الكشف عَنْ علاقة الشّعر بالنَّثر وربط هذا بقصيدة البرغوثيّ .

٤-رصد أنماط السَّرد الموضوعيّ وعلاقتها بالشَّكل الكتابيّ .

٥- الكشف عَنْ أبرز التّقنيات السَّرديَّة في القصيدة .

٦- ربط البنية الموضوعيَّة والفنيَّة بالسّياق العام لقصيدة البرغوثيّ .

وقدْ أوجبتْ أسئلة هذهِ الدِّراسة وفرضياتها الإفادة مِنْ بعض معطيات المنهج السِّياقيّ والمنهج الفنّي الجماليّ ، في تحليل النّصوص ، وتوصيف التّقنيات السَّرديَّة .

والله الموفّق ،،

الفصلُ الأوَّل : البرغوثيّ وإشكاليَّة التّجنيس

أوّلاً: حسين البرغوثيّ (حياتهُ ، وثقافتهُ ، وإنتاجهُ ، ورؤيتهُ الشّعريَّة)
ثانيًا: الشّعر والنّثر في ضوء تراسل الأجناس .
ثالثًا : السّرد في القصيدة

" كانَ يُدركُ بأنَّ الأشياءَ تزولُ ، فزالَ معها بفرحِ ، ويدركُ بأنَّ الأشياءَ تتكرَّرُ ، فرجع معها ، ولذا تكلَّمَ عنِ الحياةِ التَّالية ، وعَنْ أينَ كانَ في حياتهِ السَّابقة ، وبدا كعالمٍ ينهضُ مِنْ أنقاضِ عالمٍ ، كانَ كشعرةٍ تصِلُ بينَ العبقريَّةِ والجنونِ ، وكأنَّهُ يتمرَّنُ على التّفكير بشكلٍ مختلف ... فالاختلافُ ،ربّما ، هوَ طريق الآلهة في صياغَةِ الهويَّة "

حجر الورد– حسين البرغوثيّ

أوّلاً :

حسين البرغوثيّ : (حياتهُ ووثقافتهُ وإنتاجهُ ورؤيته الشّعريَّة)

حسين البرغوثيّ أديبٌ مِنْ فلسطين ولِدَ في إحدى قرى رام الله سنة ١٩٥٤م ، وقدْ حصَلَ على بكالوريوس في الأدب الإنجليزيّ مِنْ جامعةِ بيرزيت ، ثمَّ على درجتيّ الماجستير والدّكتوراه في الأدبِ المقارن بينَ عاميّ ١٩٨٥-١٩٩٢ من جامعة واشنطن في سياتل .[١]
وبعدَ رحلته إلى هنجاريا والولايات المتّحدة الأميركيَّة عادَ إلى فلسطين ، ليعمل محاضِرًا للفلسفةِ والدّراسات الثّقافيَّة في جامعة بيرزيت ١٩٩٧ ، وأستاذًا للنّقد الأدبيّ والمسرح في جامعة القُدس حتّى عام ٢٠٠٠ . وفي أثناء هذهِ الفترة كانَ عضوًا مؤسّسًا لبيت الشِّعر الفلسطينيّ وعضوًا للهيئة الإداريَّةِ لاتحاد الكُتَّاب الفلسطينيينَ ورئيسًا لتحرير مجلَّة أوغاريت ، ومديرًا لتحرير مجلَّةِ الشُّعراء حتّى رحيلهِ في عام ٢٠٠٢ بمرض السَّرطان [٢].

في أول سنوات المدرسة الثّانية تعلّم العروض على يد أستاذه إسماعيل كامل، فقلّد التراث، وعدَّ كلّ إيقاع لا يلتزمُ بالبحورِ خلوًا مِنَ الإيقاع ، وقدْ تأثّر بالمعري في (لزوم ما لا يلزم).[٣]و سرعان ما تصدَّى لهُ النَّقد الأكاديمي ، إذْ اتهمهُ بالسَّرِقةِ عندما قدّم قصيدة وفازت في مسابقة بين المدارس الثّانية في لواء رام الله دعيت بـ"مواكب الفن" كان ذلك العام (١٩٧٢ -١٩٧٣) والحجة في أنّهامسروقة لأنه لا يمكن لطالب مدرسة أن يكتب بهذه القوَّةْلمْ تُنشر هذهِ القصيدة ، لكن الباحث مراد سودانيّ أدرجها في مدونة حسين البرغوثيّ ، حيثُ يقول:

تريد - حنينًا-من حشا الرُّومِ شيخةً ••• بقـايا أثاثٍ في الثَّـــرى وحبـــائبِ
وتسفحُ إذ ريحُ القنوطِ هبوبُــــها••• كريةُ على الخدَّين سـهلَ طحـــالبِ
فجئـــتُ كبركــانِ صغيرِ تضمُّـــهُ ••• إلى الصَّدرغاباتُ الأسى والنوائـبِ
فقلـــتُ: أأمُّ الصَّـــابرينَ قتيلـــةٌ ••• فقالـــتْ: وفي العينينِ عوسجُ نـادبِ
خذوا فانهشوا لحمَ الخدود وصيِّروا••• إذا استعظمَ- الزيتونُ بعضَ مخـالبِ
فذي قطعُ الخـــدين غـــارقةٌ دمًـا •••لصقـــنَ بنهدٍ أو علقـــنَ بحاجبِ
وفاح عبيرُ الموتِ في الثَّغرِ فارتمتْ••• كشمعةِ ديـــرٍ جُللـــــتْ بالعـناكبِ
وصرنا جميعًا في الغروبِ ثلاثـــةً •••كآلهـــةِ الرُّومان فـوقَ القـــواربِ

---

[١]البرغوثيّ ، حسين (٢٠٠٤) ، **الضَّوء الأزرق** ، ط١ ، المؤسّسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر ، بيروت ، ص: ٧-٩

[٢]السّوداني ، مراد (٢٠١٢) ، **مدونـة حسين البرغوثيّ في قوانينالشِّعر** ، رسالة ماجستير غير منشورة ورقيًا ، جامعة بيرزيت ، ص: ٤٠ ، وانظـــــر أيضًـــــا : فلســــطين والشُّــــعراء ، حســــين البرغــــوثيّ ، التّحـــــوّلات ، ١٩٨٨ ، https://www.youtube.com/watch?v=u٣sNh٢٨PCqY

[٣]السّوداني ، مراد ، **المرجع السَّابق**، ص: ٤٧

هي الحربُ تفري الكادحين كـــأنما●●● دماهمُ فيها بعضُ زادِ المنـــــاصبِ". [١]

فهي قصيدة على النّسج الجاهليقوةً وتصويرًا، بعد تلك الصّدمة أصطدم مجدَّدًا بـديوان محمود درويش (عاشق من فلسطين)، فقرر أن لا يكتب شعرًا بعدها، وحنتَبقسمه ،فقد أدخله الديوان حدّ التأزيم والشُّعور بالعجز فقرَّر إعادة صياغة ذوقه الشَّعري[٢] والدخول في سياق الشِّعر الحرّ ، فقامَ بتحليلِ الديوان إيقاعياً ، للعثور على "مفتاحه الموسيقي" انطلاقًا من الصِّدق مع الذات والنَّفس وهو ما بني عليه البرغوثي تجربته ومشواره الإبداعي، هكذا قلب البرغوثي جمالية درويش وصفاء جملته الشِّعرية إلى تحوير عبر إدخال مفهومي (العنف والقبح) ليقدّم المختلف . في تجربتهِ الكتابيَّة عملَ البرغوثيّ على تدمير الثنائيَّاتِ المقدَّسة في الأدب والسِّياسَة والمعرفة، الأمر الذي جعلهُ دائِمَ التّخندق في منطقةِ الظّلال (الضّبابيَّة) ؛ في المناطق النّصف معتمة والنّصف مشرقة لأنَّ هُناكَ تكمنُ الحقيقة .

مرَّ البرغوثيّ في ثلاث مراحل: [٣]

١- مرحلةُ الرَّفض ؛ إنسانٌ متعالٍ رافض للنَّاس والمؤسَّسة وأهله ونفسه .

٢- مرحلة الاقتراب ؛ اقتراب مما رفض لكن بدرجةٍ لا تؤثر على صفاء فكرته .

٣- مرحلة السّكون والصَّمت والموت .

لكن ثمَّة خيط خفيّ وصل مراحله الثلاث بعضها ببعض ، فالبرغوثيّ كان متطابقًا مع ذاتهِ والمتطابق مع ذاتهِ إمَّا أنْ يكونَ مجنونًا أو طفلاً أو ميّتًا ؛ هو كانّ ذاك الطّفل الباحث عن الحياة والمعرفة مما أضفى على تجربتهِ الصّدق والتّصالح مَع الذّات والانسجام .

أمَّا في علاقتهِ مع الأشياء فهو شخصٌ يعيش ليعرف ؛ يصادر المعرفة بشكلٍ حثيثٍ الأمر الذي جعلهُ غريبًا وليسَ مفهومًا ، ما فُهِمَ بعيد عنِ النَّاس لذلِكَ مِنذُ طفولتهِ نعتَ بالأبله وعندما أصبح كاتبًا صاروا يقولونَ عنهُ : عبقريّ [٤] ، ولعلَّ المسافة بينَ البله والعبقريَّة طويلة وغريبة وربّما مترابطة .

ساهمَ البرغوثيّ في إضافة الثقافة الإنسانيَّة على الكتابةِ الفلسطينيَّة ؛ ثقافة ليستْ شهيدة ولا متوترة ولا متشنجة ولا محاصرة في خندق معيّن ؛ ثقافة علميَّة ممتدّة بل عالميَّة وقد بنيت

---

[١] المرجع السَّابق ، **مدوّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر العربيّ** ص: ١١٥ تجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ الشَّطر الثاني مِنَ البيت الأخير مضطرب

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الضَّوء الأزرق** ، ص:١٨

[٣] مقابلة مع زياد خدَّاش ، نشرت في ٣٠ نيسان ، ٢٠١٢ ، https://www.youtube.com/watch?v=٢٠wzgAyBaPM

[٤] المرجع السَّابق .

نتيجة اطلاعه على تاريخ الفلسفة الغربيَّة والشِّعر الفرنسيّ والأمريكيّ والإنجليزيّ والمسرح اليونانيّ والمدارس الفنيَّة والفلسفيَّة (الدّاديَّة ، والسّرياليَّة ، والوجوديَّة) .

مؤلّفاتهُ :

تنوّعتْ كتاباتُ البرغوثيّ بينَ : أدبٍ ونقدٍ وفلسفةٍ .

إنتاجهُ النّثريّ :

روايَةُ الضّفة الثّالِثة لنهر الأردنّ (١٩٨٤) ، وسيرتهُ الذّاتيَّة التي جاءَتْ في ثلاثةِ أجزاء : الضّوء الأزرق (٢٠٠١) وسأكونُ بينَ اللوز (٢٠٠٤) والفراغ الذي رأى التّفاصيل (٢٠٠٦) . وقد كتبَ مجموعةً من المسرحيَّات لمَّا تنشر لكنها ذكرت في ملحق آثارهِ الشِّعريَّة : المزبلة (١٩٨٤) ، وموسم للغرايب (١٩٨٤) ، وقصَّة ساحة الورد (١٩٨٧) ، وروميو وجولييت (١٩٩٤) ، والليل والجبل – إعداد مسرحيّ (١٩٩٥) ، ووجوه (١٩٩٧) ، وحفلة على غفلة

(٢٠٠١) ، ولا لمْ يمت (٢٠٠٢) .

وفي حقل السّينما كتبَ سيناريو فيلم روائيّ طويل بعنوان المعصرة (١٩٩٨) بالإضافَةِ إلى ريشة الذّهب (١٩٩٨) وهي قصص مِن التّراث الفلسطينيّ .

إنتاجهُ النّقديّ :

أزمة الشّعر المحليّ (١٩٧٩) و سقوط الجدار السّابع – الصّراع النّفسيّ في الأدب (١٩٨١) .

إنتاجهُ الشّعريّ:

كتبَ البرغوثيّ أربعة دواوينَ شعريَّة ونصًّا ما بعد حداثيّ يتمرّد فيهِ على قوانين الأجناس الأدبيّة فلا هو بالنّثر ولا بالشّعرِ وإنّما يسيرُ على الخطّ الفاصل بينهما . ارتأيتُ أنْ آتي على ذكر إنتاجه الشّعريّ بشيء من التّفصيل كونه يشكّل محورَ هذهِ الدّراسة وسأسعى إلى الكشف عن ملامحه العامَّة .

١- ديوانُ الرُّؤيا .

صدر هذا الدّيوان عام ١٩٨٩ ، ويتألّف هذا الدّيوان مِنْ سبع عشرة قصيدَة ، حاولَ البرغوثيّ من خلالها تفكيكَ غير تجربةٍ شعريَّةٍ للوصولِ إلى رؤيتهِ الخاصَّة ، فقد "تجنب تجاوز القانون الإيقاعي الأساسي، أي تكرار المقطع القصير أكثر من مرتين متواليتين، ولعب بالإيقاع بحرية

كاملة، دامجًاليس فقط مختلف التفعيلات معًا، ولكن مؤكدًا أن من يصرّ على(تقطيع) القصائد بطريقة الخليل بن أحمد لن يستطيع العثور على (مفتاح الموسيقى)، إذ إنَّه قابل للتقطيع بأشكال شتّى" . [١]

فهو يؤكّدُ أنَّ الخروج على قانون عدم تكرار المقطع أكثر من مرَّتين سهل جدًا إذْ ليست المشكلة في خرقه، بل في كيف نخرقه دون أن "تتكسَّر الموسيقى" في إيقاعية فجَّة ترفضها الأذن ، ليس لأنَّها جديدة ، بل لأنَّها فاشلة وسيِّئة .

من المضحك ، مثلاً ، أن نقول : " إنَّ محمود درويش بقي ملتزمًا ، أيضًا ، بهذا القانون لأنَّه لا يستطيع أن "يخرقه" ، أسهل شيء هو الهدم"[٢].

وجدتُ هذا الدّيوان يشكّلُ تجسيدًا لتنظيراتهِ النَّقديَّة والفكريَّة حالهُ في ذلِكَ حال أدونيس في معظم مشروعهِ النّقديّ الشّعريّ ، فهوَ ينطوي على لغةٍ فلسفيَّةٍ عميقةٍ معتمدةٍ على الهيغليَّة وأسئلة الوجوديَّةِ ، فنراها تتأرجحُ بينَ السُّؤالِ والكشفِ ، والخرق والهدم ليصلَ إلى المختلف الذي يسعى إليهِ ويؤسِّسُ له فاللغةُ التي بحثَ عنها البرغوثيّ " لغة تحاول أن تكون ببعدين فقط . بلا عمق ، أن تبدد هيمنة العمق على السطح أي تسطيح العالم الدَّاخلي. تسطيح المكان الذهنيّ : إنَّها رجعة "الخلند" من الأعماق إلى السّطوح المحصَّنة، بهجة الغَّواص الذي اكتشف أنَّ العمقَ أعمق من أن نتكلَّم عنه بعمق". [٣]

٢- ديوان ليلى وتوبَة (قصائدٌ مِنَ المنفى إلى ليلى الأخيليَّة) .

صدرَ ديوان ليلى وتوبة عام ١٩٩٤م عن اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، وقد كتبه في أثناءَ دراستهِ للدّكتوراه في الولايات المتحدة الأميركيَّة [٤] .

يتألَفُ الدّيوان مِنْ قصيدَة واحِدَة مجزأة إلى عدَّةِ مقاطِع ، ومقدِّمَة ممكنَة يستعين فيها بالنَّثرِ لتوضيح تلبّسَهُ بقصَّةِ عشق الأخيليَّة ، التي سكنتهُ منذُ عصورٍ سحيقةٍ فهي هاجس روحيّ تحوّل إلى أسطورَة أو وهمٍ رافقهُ مِن منفى إلى منفى . " الأخيليَّةُ بدايَةُ الموج وموسيقا تبحثُ عن مؤلف وحساسيَّة روح ...اسم يشبهُ شبّاكًا يدخلهُ هديرُ بحرٍ ليليّ ، فيهِ رائِحَةُ الوردِ والموج الموحش وصفيرٌ ضائِعٌ في الشّاطئ . وتوبة فيهِ نزولُ الرّيح إلى غروبٍ متعبٍ " [٥] .

---

[١] السّودانيّ ، مراد ، **مدوّنة حسين الرغوثيّ في قوانين الشِّعر** ، ص: ٥٥
[٢] المرجع السَّابق ، ص: ٥٦
[٣] المرجع السَّابق ، ص: ٦٠
[٤] المرجع السَّابق ،ص: ٥٧
[٥] البرغوثيّ ، حسين ، (٢٠٠٨) ، **الآثار الشّعريَّة** ، بيت الشّعر ، رام الله ص: ٩٥

في (ليلى وتوبة) يميلُ البرغوثيّ إلى حسّ الاغتراب ؛ ومردّ ذلِكَ - كما أشار في سيرتهِ الضَّوء الأزرق- وقوفه على حافَّة الجنون[١] ، فاستعان بالبوح العشقيّ لتقليص مساحة الاغتراب ، لطرد أسمى هواجسه فيقول : " أعني يهيمنُ عليّ شعور ما من أنّني سأفقدُ عقلي "[٢] .

وجد البرغوثيّ الإنسان – في هذا الدِّيوان - يتحوّل إلى كائنٍ هشّ وضعيف ويبكي على نفسه عندما يشفق عليها أو عندما يشعر بالذّنب والاسترحام والاستعطاف والحزن، هذه مشاعر الضعف والنكسة والهزيمة والهشاشة في التاريخ.، ومِنْ خلال هذا الدّيوان بدأ يكفرُ بقصائد حبّ ليستْ هذه هواجسها الأساسيّة، هذا يعني تقليب الذّات عبر تحويل الرُّوح إلى تمثال منحوت من حجر، أكثر مما هي دمعة، ولو كانت هذه الدمعة المنحوتة من حجر ، فقد أرادت نقل الذّات و النَّفس من دمعة إلى تمثال، أي نحت الذات ، والمقياس النحتي يقوم على ما قاله أحد النحّاتين: "التّمثال في الصخرة والفنان يخرجه منها، هذا يعني أن أقوم بقصّ كل ما لا يلزم، وأن أبقي على ما يلزم، لذلك الإيقاعات، أيضًا، يجب أن نقصّ منها كل ما لا يلزم مهما كانت جميلة".[٣]

نشأ البرغوثيّ على الأدب الجاهليّ ، والثقافة العربيَّة الإسلاميَّة لكنْ في الآن ذاته دخلَ في الفنّ الغربيّ وفلسفته ، الأمر الذي أحدثَ لديهِ فصام في الشَّخصيَّة لكن خرج مِنْ هذهِ الأزمة " باتجاهِ الهندِ والصّين والشّرق البعيد حتّى أساطير الهنود الحمر وحكمتهم ، وعبرَ هذهِ الطّرق الالتفافيَّة وصلتُ إلى الصُّوفيَّة وعدتُ إلى الذّات ، أعتقدُ أنَّ الرّؤية في ليلى وتوبة كانت صوفيَّة لكنْ لم تكن صوفيَّة بالمعنى المتعارف عليهِ ، جزءٌ مِنْ صوفيَّتي في بوذا ولاوتسو وجلال الدّين الرّوميّ وابن عربيّ لكنْ أحذر أنْ تكون الكتابة نمطيَّة ".[٤]

فالبرغوثيّ لا يكرّر الكتابة الصوفية نفسها، لذلك رؤيتهُ مختلفة أو صوفيتهُخاصَّة يسعى إلى التّجريب عبر نحت اللغة ذاتها .

٣- ديوان توجدُ ألفاظ أوحش مِنْ هذهِ .

صدرَ هذا الدَّيوان عام ١٩٩٨م وقد ضمَّ عشر قصائِد ، حاول البرغوثيّ من خلالها أنْ يضيفَ بعدًا آخر لتجربتهِ الشّعريَّة ؛ إذْ كانَ يجرّبُ أنْ يحلمَ حرفيًا ما يكتب[٥] وكأنَّهُ يكتبُ فوضاهُ

---

[١] البرغوثيّ، حسين ، (٢٠١٣) **الضَّوء الأزرق** ، مصدرٌ سابق ، ص: ٧

[٢] المصدر السّابق ، ص: ٩

[٣] السّودانيّ ، مراد ، **مدوّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر العربيّ** ، ص: ٩٧

[٤] **المرجع السّابق** ، ص: ٥٧ ، لاوتسو : هو حكيمٌ وفيلسوفٌ صينيّ اختلفَ العلماء حولَ الزمن الذي عاشَ فيهِ ، لكنَّ معظمهم ذهبَ إلى أنَّهُ عاشَ في ٣٢٠ق.م ، ويقال إنَّهُ ولدَ في القرن السَّادس قبل الميلاد في الصّين الوسطى ، وقد أسّس الدّيانة الطّاويَّة التي تدعو إلي التّوازي والتّعايش مع البيئة والسّلام ، ويعدُّ كتابه تاو تيه تشينغ (الطّريق والفضيلة) مرجعًا دينيًّا للطّاويين ، للمزيد انظر مقدِّمة : لاوتسو (٢٠٠٢) ، **الطّريق وطاقتهُ** ، ترجمة وتحقيق : يوحنّا قمير ، منشورات جامعة سيدة اللويزة ، لبنان .

[٥] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١١

وهواجسهُ وجنونه الباطنيّ ، حتّى عنوان المجموعَةِ حلم بهِ حرفيًّا فكانَ يرى مكتبةً في أغوارِ النّفس[١] ، تطفحُ الكلمات فتصير الأنا قارئة حافظةً لهذهِ المكتبة .
فيقولُ :" لم أكن كاتبًا، ربما كنت قارئاً حافظاً، التَّدخل كان يحدثُ مرات بالفعل لأني أنسى بالضَّبط ما حلمته، ما قرأته في الحلم، في المكتبة، وأحيانًا يفتقر ما قرأته لبعض الشُّروط الإيقاعية التي أعتبرها شرطاً فنيًا ، وعندما أفكّر الآن في التعديلات هذه التي تحوّلت عبرها إلى كاتب للنص، وليس إلى قارئ فقط، أعتقد أن بعضاً منها كان فجّاً، ومن الأفضل لو لم أقم بهِ"[٢]فالأنا الشّعريّة – لديهِ - تنحازُ إلى الخارج فتنشبكُ بطاقةٍ أعمق منها .

وقدْ أكَّدَ في محاضراتهِ المتعلّقة بقوانين الشّعر أن ثمة "إلهامًا يتلبّس الشَّاعر لحظة الخلق (حلمنة القصيدة) سياحة في هذا الفضاء ؛ إنَّهُ حفر في داخل النفس لاكتشاف هذه المنطقة الملغزة والمعماة التي تحتاج لشرح وإبانة"[٣] .
ما الذي يحدثُ في هذه اللحظة تلقي القصيدة من مكتبة النَّفس، يجيب البرغوثيّ : "أؤمن بوجود طاقات داخل كل إنسان، هو آخر من يعرفها (وهي أعظم من هذا الذي نسميه حسين أو فلان أو علان) مثلاً قصيدة "زمن كاثرين ميشيل" حينما حلمتها، قرأتها في الحلم، لكن عندما استيقظت لأكتبها لم أستطع تذكرها كلها، بعضًا منها لم أستطع كتابته، من الأفضل أن تعدل وأنت في هذه الحالة .فأجمعُ بين اللحظة والحلم، ولكن ليس بمعنى أنني كتبتها بين اليقظة والحلم. وليس بمعنى أني كتبتها، بل قرأتها في الحلم. وكتبتها بين اليقظة والحلم، كتبتها كذاكرة وليست كخلق، بعض القصائد في الديوان نفسه (مثل بعض القصائد في ما قالته الغجرية) هي نتاج استمرّ أكثر من سنة في توليفة دقيقة قام خلالها الحلم بالدور".[٤]
قصائد فيها العقل وفيها التأمّل، توليفة دقيقة واعية ولا واعية، عقلانية ولا عقلانية، كلية ودقيقة، قصائِد مسموعة في حلمٍ عابر، مكتوبة في واقِع مستقرّ .

٤- ديوان مرايا سائِلة .

صدر هذا الدّيوان عامَ ٢٠٠٠ م عنْ اتحاد الكتَّاب الفلسطينيّينَ ، ويتألَّف مِنْ اثنتين وعشرينَ قصيدَة \ مرآة يصلُ البرغوثيّ - من خلالها - إلى أقاصي تجريبهِ الشّعريّ . ينطوي هذا الدّيوان على" ثيمةٍ" سرياليَّة تدورُ حولَ مخرجة سينمائية يساعدها في مونتاج الفيلم

[١] المرجع السّابق ، ص: ١١
[٢] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** العربيّ ، ص: ٦٣
[٣] المرجع السَّابق ، ص: ٦٧
[٤] المرجع السَّابِق ، ص: ٦٩

شاب كفيف ، ويطاردهما " البوليس"، ويحبها فتقول إنَّها تحبه بشرط أن يكتب (القصيدة التي في ذهنها)، وهذه مهمة بدت مستحيلة من يأسه، وفي إحدى الليالي المقمرة في شقتها يتحول إلى مرآة سائلة تحت القمر، وعندما يأتي محقق الشرطة " للأستوديو"للتّحقيق في الجريمة يجدها قد تحوّلت إلى تمثال من الرَّخام في يده وردة، وعلى شاشة "الكمبيوتر" يصعد حلزون ساحباً قوقعته.

فالديوان كلّه يبدو وكأنَّه لوحة كولاج ، أو مشاهِدَ في فيلم سينمائيّ أو سيناريو سينمائيّ يمنتجُ على مرأى القارئ - المَشاهِد الذي صار شريكًا في خلق القصيدَةِ .

٥- نصّ حجر الورد [١]

صدرَ عامَ ٢٠٠٢م عن دار أبو غوش، نصّ ما بعد حداثيّ يناقش فيه البرغوثيّ فلسفة الذّات ومفهوم الوطن ، والفرديَّة والجماعيَّة . ينماز بكثافة لغتهِ وتقنياتهِ السّرديَّة المتمكّنة ، نصٌّ يتجاوز ثنائيَّة السّطح والعمق فهو ما وراء العمق والسَّطح ، يشبه نهرًا من التَّشابيه أغواره الروحيَّةوالفكرية مكثّفة جدًا"وهو الحجر الذي كتبت عليه اللغة الهيروغليفية ، وفكُّ ألغازه فكَّ طلسم الثقافة الفرعونية القديمة" [٢].

وقد صرَّح البرغوثيّ بأنَّهُ في أثناء كتابتهِ لحجر الورد تأثَّرَ بنصّين وهما : (ألف ليلة وليلة) ونصّ (الجواشن) وهو نصّ مشترك للشّاعرين قاسم حدَّاد وأمين صالح [٣] فقد أفاد منهما لإنجاز نصّهِ المتجاوز الذي لمْ يلقَ الاهتمام والفهم مِنْ جمهرة النُّقاد .

ومن يحاول قراءَة النّصّ قراءة فاحصة معمّقة يجده قريبًا مِنْ تفاصيل الحياة ونبضها بكامل تناقضاتها .فالبرغوثيّ من خلال هذا النّصّ شكّل كولاجًا يعدُّ جديدًا في الكتابة العربيّة وذلك من خلال مزجهِ بينَ الشّرق والغرب والانحياز للشّرق كحلّ روحيّ ، الأمر الذي ميّز رؤيته عنْ رؤية أدونيس في الكتابة حسبَ المفهوم الأدونيسيّ . فحجر الورد اجتياز المعرفة وبحثٌ دائِم عنها ولأجلها " فالمعرفة هنا مبرّر الوجود، وهنا ذلك التأثر المطلق بلغة القرآن كنموذج للكتب المقدسة". [٤]

كلّ طاقة البرغوثيّ الرّوحيَّة نجدها مركّزة في السَّطر ثم السطر الذي يليه، دون تصوّر مسبق لما يربط الأول بالثاني. ربّما أن مفتاح الآخر كله في الطَّاقة المركزة. كلّ حرف مع غيرهِ يشكّل

---

[١] أدرجتُ نصّ حجر الورد ضمن إنتاجه الشّعريّ لأنّه نفسهُ يقترب إلى حدٍّ كبير مِنْ دواوينه الشّعريَّة .
[٢] السّودانيّ ، مراد ، **مدوّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشِّعرالعربيّ**، ص: ٦٠
[٣] المرجع السَّابق ، ص: ٦٢
[٤] المرجع السَّابق ، ص: ٦٦ (هذا بالأصل رأي النّاقد وليد الشّرفا أدرجهُ مراد سوداني في ثنايا حديثهِ ولم يتسنّ لي العودة إلى ما كتبه وليد الشّرفا عن هذا النّصّ)

حجر فسيفساء مرسوم عليهِ عالم سفليّ فيه سجناء للآلهة مقيّدونَ بسلاسلَ من ذكريات من العصر الحجريّ في غرف لها رائِحة كهف .
فالحرّيَّة بكامل فيضها ودفوقها الجارف هي الأساس في تجربة (حجر الورد)وعلى القارئ أن يجهد في قطف ما وراء اللغة؛ ليسقط في مرارة التَّجربة ويستنشق من حدائق الورد المسمومة عبقًا في الرُّوح ، فالقارئ من سيحيل المرّ إلى سائغ ولذاذي.

رؤيتهُ الشّعريَّة :

لماذا يكتب حسين البرغوثيّ ؟ وما جدوى الكتابةِ لديهِ ؟

أجاب البرغوثيّ عنْ هذهِ الأسئلة في كتابهِ (الفراغ الذي رأى التَّفاصيل) فقال:

" لِمَ أكتبُ ؟ لأنَّي أخافُ على نفسي ، ومِنْ نفسي، لأنَّني أرغبُ في النّسيان ، لأنّني أتجنَّبُ ، لأنَّني لا أريد أنْ أرى ، لأنَّني أفرّغ ، لأنَّني محدود" [١]
وكأنَّ الشّعر – صار بالنّسبةِ إليهِ - شكلاً مِنْ أشكال وعي الذات ، ومحاولة معرفة الـ "أنا "، بلْ تحوَّلَ إلى رغبة في التّغيير وليْسَ التّفسير ، فوعي الذات يحتاجُ إلى التهام معرفيّ واسع وشامِل ، إلى قدرة على هضم ما تقرأ وفرزهِ بذهنٍ مدرَّبٍ على الانتباه والتّجاوز والتّخطّي .وهذا ما فعلهُ بالتّحديد فكانَ دائِمَ التّرداد :

" تجربتي لو شئت صياغتها ليْست إلا تاريخَ سربٍ لا أوَّلَ ولا آخر لهُ مِنْ أجسام ذهنيَّة تلبستني ومِنْ صراع معها لكي أكونَ أنا أنا ، لا غير" [٢]
وكأنَّهُ يردّد ما قاله إليوت مرَّةً : إنَّ كلّ شاعر يقعُ تحتَ سطوة شعراء كثيرين ، ثمَّ تاليًا ، تحتَ سطوة واحد فقط لكن بلغة البرغوثيّ تحتَ هيمنة جسم ذهنيّ هائِم واحد يسكنُ فيهِ ، ويحملُ هواجسهُ ، ثمَّ تاليًا ، إن تجاوز ذلكَ صارَ شاعرًا لهُ كيانهُ الخاصّ ، محمود درويش هو هذا الجسم الواحد "هاجسي الذي عبدتهُ وكانَ عليّ تجاوز حلوله فيّ " [٣]
وكان قدْ ذكر هذا الشّيء بعدما اصطدمَ بديوان محمود درويش (عاشق مِنْ فلسطين) ، فقد أدخلهُ هذا الدّيوان في حالة تأزّم أوصلته إلى الشّعور بالعجز [٤] ، بعد ذلِكَ قرَّرَ إعادة صياغة ذوقه الشّعري مِنْ خلال تحليل الديوان إيقاعيًّا للعثور على "مفتاحهِ الموسيقيّ" وهو ما بنى عليهِ

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، (٢٠٠٦) **الفراغ الذي رأى التَّفاصيل** ، دار البيرق ، رام الله ، ص: ١٩
[٢] المرجع السّابق ، ص: ٢٢
[٣] السّودانيّ ، مراد ، **مدوّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ص: ٤٠
[٤] المرجع السَّابق ، ص: ٥٥

البرغوثيّ تجربتهُ ومشوارهُ الإبداعيّ .فالبرغوثيّ حاول التّفلت مِنْ مصيدة درويش الشّعريَّة لأنَّهُ كانَ يخشى على نفسهِ مِنَ أنْ تأسرهُ شاعريةُ منهج أو معلّمَ فهو المختلفُ الذي يحفر في اللغة ليستنبطَ مِنْها نهجهُ.

في هنغاريا اطلع على تاريخ الفلسفة الغربيّة والشّعر الفرنسيّ والأمريكيّ والإنكليزيّ والمسرح اليونانيّ والمدارس الفنيّةوالفلسفيَّة ؛ كالدّادية والسّرياليّة والوجوديّة وكل ما يتعلّق بالثّقافة الغربيَّة من الفنّ المعماريّ إلى الموسيقا إلى الطّب [1]، الأمر الذي أنشأ لديهِ انفصامًا بين النّسق الشَّرقيّ العربيّ الإسلاميّ وبين النّسق الغربيّ ككل، بالتّالي ما خلق لديه "أزمة هوية" وضياع ذات.

كانَ واضِحًا في كتابتهِ أنّهُ تأثر بـ جورج لوكاتش(Lukacs) وت.س إليوت (Eliot)ورأى في الأخير أعظم شعراء الغرب ودرويش أعظم شعراء العرب، وفي الكلاسيكية المتنبي وامرؤ القيس والصَّعاليك مع تقدير خاصّ للمعلّقات ، ولبعض من شعر مجنون ليلى ، ولوتريات ليلية لمظفر النواب التي عدَّها "الأرض الخراب" للعالم العربي مقابل إليوت في الأرض الخراب للعالم الغربي .

ومن هنا بدأ التَّجريب عابرًا متاهات الإبداع مدركًا أن "الشّعر الحر" الجديد عربيًا ليس حرًا بالضَّبط لقد صار أسير اتجاهين (التفعيلة) التي صارت مملة و(نمطية)كالبحور والتَّجريبيَّة الفجَّة ، وقدْ ألمحَ البرغوثيّ في محاضراتهِ إلى مأزق بحور الخليل التي باتت تشكّلُ قيدًا في الشّعريَّة العربيَّة ومما قالهُ في إحدى محاضراتهِ : "إنَّ جماليَّة الشّعر العربيّ القديم أعقد وأعمق مِنْ أنْ نحشرها في قالبٍ أبديّ أو بوتقةٍ ما كالبحور ، ولكنَّ الخليل بن أحمد ساهم بوعي أو دونَ وعي في مثل هذا الحشر، عبرَ اختراعهِ للبحور الشّعريَّة ، وسيطرتهِ على طريقة رؤيتنا لتراثنا الشّعريّ لا تقارن إلا بسيطرة أرسطو طاليس في كتاب " شعر" على المسرح الغربيّ كلّهِ " [2]، أخالُ أنَّ رأيه ينطوي على مبالغة لا بأس بها فأرسطو لَمْ يهيمن إلا على جزء قليل مِنَ المسرح الغربيّ ، كما أنَّ القدماء ومنهم الخليل لمْ يعترضوا على أيّ شعرٍ لا يتوافق مع البحور شرطَ أنْ يكون موزونًا فيه إيقاع وموسيقا ، وقدْ نبَّه على ذلِكَ الزَّمخشريّ (٥٣٨هـ) في كتابهِ القسطاس في علم العروض.[3]

وللخروج مِنْ مأزقيَّة النِّظام الخليليّ وجمود القوالب الكلاسيكيَّة – وفق تعبيره- اقترح في إحدى محاضراتهِ حلاً في التَّعامُل مِع تراث شعريّ غنيّ ومتنوِّع كتراثنا مضافًا إليهِ القرآن الكريم :"

---

[1] أشارَ إلى ذلِكَ في سيرتيه الضَّوء الأزرق وسأكون بين اللوز .

[2] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ لقوانين الشّعر العربيّ** ، ص: ٣٣

[3] الزَّمخشريّ ، محمود جار الله (٥٣٨) ، **القسطاس** ، تحقيق : فخر الدّين قباوة ، بيروت : مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٩، ص: ٢١

اقترحُ ، كمخرج، أنْ نوحِّد رؤيا الخليل بن أحمد مع رؤيا أخرى أكثر شموليَّة وتعقيدًا تتكوَّن مِنَ النِّقاط التَّالية :

أوَّلاً : كلُّ إيقاعات اللغة العربيّة تتكوَّن من الحركة والسكون (ب، -).

ثانياً : التَّفعيلات التي اكتشفها الخليل ليستْ إلاَّ أشكالاً معيَّنة من (ب، -)، ولكنَّها ليست الأشكال الوحيدة.

ثالثاً : البُحور ليستْ إلا أشكالاً معيَّنة، أي "قوالب"، تنظِّم عَدَدَ التفعيلات وترتبها ، ولكنها ليست الأشكال الوحيدة لترتيب التفعيلات وتنظيمها ، كما يبيِّن ذلك، مثلاً، القرآن الكريم، ففي آية :

"تبَّت يدا أبي لهبٍ وتب ، ما أغنى عنه ماله وما كسب" (سورةُ المسد)

- - ب - /ب — ب ب - / ب - ، - -/ - - ب - / ب — ب - / ب -

مستفعلن مفاعلتنٌ فعو ، فعلن مستفعلن مفاعلن فعو

وهو ترتيب غير موجودٍ في البحور، ولكنَّه يخلق إيقاعًا مختلفًا لم يكنْ معروفًا في الشِّعر الكلاسيكيّ وينطوي على مقدارٍ كبير مِنَ الجمال .

رابعاً : بما أنَّ القرآن الكريم "يتجاوز" قانون الحركات الثلاثة، يكرِّرالمقطع القصير أكثر من مرتين متواليتين، وهذا ممنوع في البحور، فإنَّنا نستطيع أن ننحت تفعيلات جديدة، كتفعيلة (فَعَلَ ب ب ب) لفهم الإيقاع القرآني، وأيضاً، لفهم إيقاعات الشعر الحديث الذي نجد فيه تجاوزًا للقانون نفسه " [١]. ربَّما غابَت عن البرغوثيّ تفعيلة (مُتَعِلُنْ ، ب ب ب -) التي تضمّ ثلاثة مقاطع قصيرة متتالية والتي أسماها العروضيّون زحاف الخبل ، وقدْ غابت عن نصوصهِ الشِّعريَّة أيضًا ، فحينما قطَّعتُ معظم قصائده — خاصَّة دواوينه الأولى- لَم أجد هذا الشَّكل .

فهوَ يُلْمِحُ في محاضراتهِ إلى أنَّ الحلَّ يكمنُ في النَّثرِ الإلهيّ وكأنَّهُ التقط هذهِ الرّؤيا مِنْ محمود درويش حينما قالَ :

"لا بُدَّ من نثرٍ إلهيٍّ

لينتصر الرسولُ"[٢].

---

[١] السّوادنيّ ، مراد، **مدوّنة حسين البرغوثيّ لقوانين الشّعر** ، ص: ٨٩

[٢] درويش، محمود (٢٠٠٤) : **الأعمال الشّعريَّة الكاملة** ،مِنْ ديوان لماذا تركتَ الحصان وحيدًا (قصيدة قافية مِن أجل المعلقات) ، ط١، دار الحريَّة ، بغداد ، ط٢ ، ص ٦٣٨

لكنْ ما قصدهُ درويش لا يعني ما أراد إيصاله البرغوثيّ ؛ فقول درويش يعني أنَّ النَّثر يقابل الشِّعر: أي نقيضه ، فهوَ بذلِكَ يشيرُ إلى المعجزة القرآنيَّة التي تغلب فيها الرّسول – عليهِ السَّلام- التي تغلب بها على بلاغة الشِّعر.

❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋

نلاحِظُ أنَّ البرغوثيّ حاول نحت إيقاعات في سياق التّجريب لتقديم ما هو مختلف ، وليسوِّغ ما قدَّمه في تجربته الشِّعريَّة .

ثانيًا :الشّعر والسَّرد في ضوء تراسل الأجناس.

شهدتْ النّظريّة الأدبيَّة المعاصرة انقلابًا أفضى إلى إعادة طرح السّؤال حول المفاهيم التي بدتْ بدهيّة ، وقد أصبحت هذهِ الأسئلة تتردّد في النّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة : " ما هُوَ الأدب ؟" أهوَ الشَّكْلُ العام أمْ المضمون؟ أمْ هو منحى تاريخيّ لا يعرفُ الثّبات والاستقرار ؟ وبدهيّ أنْ تتفرّع عنْ هذا السّؤال أسئِلَةٌ إشكاليَّةٌ بمتوالياتها الهندسيَّة الكثيرة حولَ مفهوم الجنس أو النّوع أو المفهوم الكلّيّ للأدب .

لقد حاولَ الدّارسون والنّقاد تحديد الأثر الأدبيّ وحدودهِ ، فتعدّدت رؤاهم وتعريفاتهم ، ولعلَّ أدقها قولُ إيمانويل فريس - Emmanuel Fraisse: " أمَّا الحقول والمناهج الأدبيَّة فيندرُ مثيلها في نظر العلماء في عدم الدّقَّة وسرعَة التّبدُّل ومفاهيمها الشَّائِعة ، مفاهيم ضمنيَّة غالبًا ومتغيّرة وغامضَة " [1] . وهذا حال الأدب نفسه فهو في حراكٍ دائِمٍ لا يعرفُ الثّبوتَوالاستقرار عبرَ الزَّمن ولاسيَّما في ظلِّ سُرعة المتغيّرات والفضاءات المفتوحة على جلِّ الأطياف ؛ الاجتماعيَّة والسّياسيَّة والاقتصاديَّة والتّقنيات الفنيَّة وثورَةِ الاتصالات والمعلومات ووسائِط الإعلام ووسائِلِهِ المتعّددة والثّورة الرّقميَّة وغير ذلِكَ كثير .

ومن يستقرئ التّاريخ بحوادثهِ ومشكلاتهِ وألوانهِ ومنجزاتهِ ومصدّات الرِّياح التي كانت تنسج لحماية المعطيات الثقافيَّة والفكريّة والحضاريَّة ... ، يخلص إلى أنَّ لا ثبات واستقرار للون واحد أو نظام محدّد ، أيًا كانَ هذا النِّظَام فرديًّا أو شموليًّا ، ولاشكَّ في أنَّ هذا ينطبقُ على الأدب فهو الابن الشَّرعيّ لمنجزات الثقافة والفكر والرّؤية الاستشرافيَّة لرحم المستقبل على مختلف العُصور فهوَ متغيِّرٌ عبر سلسلة الزّمن،[2] ومن يقرأ منجزات الأدب العربي عبر تاريخهِ الطَّويل يجد تداخُلاً في الأنواع الأدبيَّة كتداخل السَّرد بالشّعر ، وتداخل الأدب بحقولٍ أخرى : الحكايَة الشَّعبيَّة ، و الحكمَة ، والأسطورَة ،والقصص التَّاريخيّ ومردّ ذلِكَ طبيعة الأدب الزّئبقيَّة المتحوّلة التي تتأبّى على القوالب الجامدة ، ولعلّ هذا الأمرُ يثيرُ أسئِلَةً مشروعَةً عنْ جوهر الأدب وماهيتهِ وأشكالهِ وتصنيفهِ [3] ، وأسئلَةً أخرى حول ما إذا كانَ هذا النّوع أدبًا أم غير أدب ؟

---

[1] فريس،إيمانويل (٢٠٠٤) ، **قضايا أدبيَّة عامَّة \آفاقٌ جديدة في نظريَّة الأدب** ، ترجمة لطيف زيتوني ، عالم المعرفة ع ٣٠٠ فبراير ، ص: ٦٤

[2] المرجع السَّابق ، ص: ٦٥

[3] وادي ، طه (٢٠٠٣) ، **الكتابة السَّرديَّة وأزمة الحريَّات** ، مجلّة الكاتب العربيّ ، الاتحاد العام للأدباء والكتب العرب ، ع ٢١ حزيران ، ص:٢٥

لَقد عرفَ الأدب انزياحًا نوعيًّا ؛ إذ نجدُ نوعًا مهيمنًا مِنَ الأدبِ لكن سرعان ما يتراجع ليسود نوع آخر ، وتأتي هذهِ الهيمنة بِفعلِ الوعي الاجتماعيّ – التّاريخيّ والمتغيّرات المؤثرة في تطوّر البنى الفكريَّة وتعقدها بتعقد الحياة بأوجهها المختلفة ،إذًا الأدبُ انعكاسٌ لشبكَةِ العلاقات القائِمَة على اختلافِها ، ورؤى استشرافيَّةً لما يعتمِلُ في رَحْمِ المستقبَلِ رغبَةً في التّطوّير والتّجديد .

"ولعلَّ الوعي الاجتماعيّ والثقافيّ والفكريّ والسّياسيّ يشكّل قوَّة فاعِلَة في المذاهِب والأساليب والصّيغ نشأةً وتطوّرًا" .[١]

فهو الذي يحكمُ كذلِكَ طبيعة العلاقة بينَ نوعٍ ونوع آخرَ ، وبينَ نوعٍ معيَّن وأسلوب معيَّن ، وبينَ نوعٍ وصيغَةٍ معيَّنةٍ ، وبينَ نوعٍ ومذهّبٍ معيَّن ، وقد تتبدّلُ هذهِ العلاقات مِنْ فترَةٍ إلى أخرى ؛ فيتطوَّر النَّوع ويتداخل مع نوع آخر .[٢]

ومَنْ يستقرئ مُنجزات الفكر العربيّ على صعيد التَّاريخ الأدبيّ عَبْرَ عصورِهِ يجِدُ أنَّ الشِّعر بأنظمتهِ وأبنيتهِ كان مهيمنًا لأسبابٍ تتعلَّقُ ببنية الفكر العربيّ ، ودور هذهِ البنية في صياغَةِ التّقنيات الشّعريَّة المحكومَة بأشكالٍ متعدّدةٍ مِنَ الرّؤى وأهمها العاطِفة – ابنة الحالة النّفسيَّة والشّعوريَّة الواعية المدركة ، التي تحكّمت في بنية العقل العربيّ الفاعل في صياغة البنى الشّعريَّة لقرون عدّة[٣].

وهذا مؤشّرٌ إلى أنَّ الأنواع الأدبيَّة تتحوَّلُ بتحوُّلِ التّقنيات الفنيَّة وفقَ منظور الرّؤية والثقافة والفكر ،وينشأ التّحوّل كما يرى ياكبسون **Jakobson-** من تبدّل هذهِ التّراتيب " إنَّ تراتيب التّقنيات الفنيَّة يتغيّرُ داخِلَ إطار نوع فنيّ معيَّن ، بل إنَّ التّغيّر يؤثر في تراتب الأنواع الفنيَّة المختلفة ،فالأنواع التي كانت قبل طرفًا ثانويّة وتنويعات مُساعِدَة ، تنتقِلُ لتحلّ مكان الصّدارة بينما تزاح الأنواع الأخرى ... إنَّ فنًّا معيّنًا يصبحُ مهيمنًا في فترة معيَّنةٍ على بقيَّة الفنون؛ فالفنون البصريَّة هيمنت مثلاً على فنون عصر النّهضة ، وهيمنت الموسيقى على الفنّ الرّومانتيكيّ ، وهيمن الفنّ اللفظيّ على الواقعيَّة "[٤] .

لقد ظلّت السّيادة للشّعر قرونًا طويلة لكن المتغيّرات المحليَّة وقنوات الاتصال بالعالم الخارجيّ، على صعيد الثقافة والفكر والفلسفة والحياة الاجتماعيَّة والعلوم والتّطوّرات التي عرفها المُجتمع

---

[١] دومة ، خيريّ، (١٩٩٨) ، **القصَّة المصريَّة (١٩٦٠-١٩٩٠)** ، الهيئة المصريَّة العامَّة ، ط٢ ، القاهرة ، ص: ٦٢

[٢] دومة ، خيري ، مرجعٌ سابق : ص: ٦٢

[٣] وادي ، طه ، **الكتابة السَّرديَّة وأزمة الحريَّات** ، ص: ٣٠

[٤] دومة ، خيري ، مرجع سابق ، ص: ١٥

العربيّ لاسيَّما في القرن العشرين والهزّات العنيفة التي واكبت هذهِ التّطوّرات وقنوات التّأثر والتّأثير وهيمنة الاستعمار على الوطن العربيّ في النّصف الثّاني من القرن التّاسِع عشر وحتّى النّصف الأوّل من القرن العشرين والمخاضات التي عرفها رحم المجتمع العربيّ ، أدَّت إلى ظهور أعمال أخرى - أعمال سرديَّة بحتة-كالمسرحيَّة ، والرّواية ، والقصّة القصيرة ، وحتّى الشّعر المعاصِر، أو ما يسمّى بالشّعر "الحرّ" ، قد لقي ظهورها اهتمامًا وحوارًا ونقاشًا واسِعًا ما زال ممتدًا حتّى يومنا هذا ، وقد توزّعت الآراء حولَ هذهِ الأنواع الأدبيَّة في مرحلة ولادتها بينَ الرّفض التّام والقبول الكامل ، وكان هذا الصّراع حول الموقف من هذهِ الأنواع الأدبيَّة يخفي في جنباتهِ صراعًا سياسيًا واجتماعيًا .[1]وقدْ أدّى تفاعل الشُّعراء بقضايا الأمَّة على اختلاف تعدّديتها ، ومواقفهم مِنَ الاستعمار الحديث، ومن النّظم والقوى السّياسيَّة المتعاملة مع هذا الاستعمار، ورؤيتهم للأحزاب في الوطن العربيّ وبرامجهم السّياسيَّة والاجتماعيَّة ورؤيتها الفكريَّة ، إلى تطوّر الشِّعر .

ففي أقلّ من نصف قرن شهدتْ ساحة الشّعر العربيّ التّقليديَّة تطوّرًا وتحوّلاً في تقنية الشّعر تتمثّلُ في خلق شكلٍ فنيّ جديد يقومُ على وحدة التّفعيلة ، ثمّ أعقبتهُ نشأة شكل جديد يتحللً من الوزن الشّعريّ، ومن وحدة التّفعيلة في الرّبع الأخير من القرن العشرين أُطلقَ عليه اسم قصيدة النّثر ، ولم تستطع هذهِ القصيدة -حتّى اليوم- أنْ تثبتَ على أرض صلبةٍ وقواعِدَ يمكنْ أنْ تُشكّلُ مدينة شعريَّة لها أصولها وتقنياتها وملامحها الفنيَّة[2] .

يمكنُ اعتبار هذا اللون مِنَ الشِّعر حلقة وصل حقيقة بينَ الشّعر والبنى السّرديَّة- النّثريَّة ؛ لأنَّهُ لمْ يرقَ إلى مرتبة الشّعر العموديّ أو قصيدة التّفعيلة ، مما يعزّز تداخل الأشكال أو الأجناس أو الأنواع الأدبيَّة [3] ، صحيح أنَّ السَّرد موجود في الشِّعر العموديّ وشعر التّفعيلة لكنّهُ برز بشكلٍ أوضح في قصيدة النّثر .

إنَّ فكرة تداخل الأجناس الأدبيَّة أصبحت مهيمنةً على فكر الأدباء ورؤيتهم ، وهذهِ الرّؤية تشير بشكلٍ أو بآخر إلى علاقة الشّعريّ بالنّثريّ (السّرديّ) وإلى تطوّر وعيهم الثّقافيّ والفكريّ ، ولرؤيتهم الفلسفيَّة للحياة والكون والإنسان[4] ، ولما هو سائدٌ مِنْ علاقات وتشابكات وتقاطعات في البنى متعدّدة المناحي والاتجاهات ، ولما يعمل في رحم الأمَّة من مخاضات

[1] الماضي ، شكري عزيز (٢٠١٣) ، **في نظريَّة الأدب** ، المؤسسة العربيَّة للنّشر والتّوزيع ، ط٤ ، بيروت ص: ٩٩
[2] عليَّان ، حسن ، (٢٠١٢) **تداخل الأجناس الأدبيَّة (الرّواية والسّيرة سيرة مدينة وشعب)**، دار مجدلاويّ للنّشر والتّوزيع ،عمّان ، ط١ ، ص: ١٥
[3] المرجع السَّابق ، ص: ١٧
[4] المرجع السَّابق ، ص: ١٩

متعدّدة تنبئ بروح التّغيير في مختلف البنى القائِمة القابلة للتّشكيل والتّغيير . وقد استلزمَ هذا التّغيير البحث عن وسائِل تقنية جديدة خارج النّسق المألوف لتصحيحهِ وتطويرهِ حتى يستطيع الشّاعر أنْ يقيمَ عالمه الشّعريّ ، وليزاوج في إطار علاقتهِ الحميمة بينهَ وبينَ تجربته ليبني عالمه الشِّعريّ المناسب لهذه التّجربة تحليلاً وتأويلاً . وأدَّى هذا المزج إلى ضرورة اتخاذ الشّاعر العربيّ المعاصِر " وسائِل بنائيَّة جديدة تستعير أساليبها من الفنون الأخرى ؛ كالمسرح ، والرّواية ، والقصَّة القصيرة، والسّينما ...الخ ، هدفهُ الإفادة من منجزات هذهِ الفنون وأساليبها وتقنياتها ودورها البنائيّ والتّشكيليّ في القصيدة العربيَّة الحديثة وفتح الطّريق أمام القصيدة لكي تتخلص من غنائيّتها المسطّحة أوَّلاً واتساعها لعناصر بنائيَّة جديدة من الفنون الأخرى ومنها الدّراميَّة ثانيًا " [1]كلّ ذلِكَ حدثَ في إطار تفكيك التّقسيم الثّلاثيّ الأفلاطونيّ الأرسطيّ – الغنائيّ والملحميّ والدّراميّ – وبلورة رؤية خاصَّة بها تلتصِقُ بعالم النّصّ وتصبحُ داخليّـًا في بنائهِ وتنفجِرُ على يديه اللغة ، وتنبعِثُ الحياة في أدواتهِ وانشغلاتهِ الفكريَّة والوجدانيَّة والجماليَّة والبنائيَّة [2] .

ولم يتوانَ الشَّاعر عن استخدام مقاطع سرديَّة ولقطات سينمائيَّة ومساحات بيضاء في المتن الشّعريّ الذي يكتملُ أو يمتلئ بالقراءَةِ علاوة على الحكاية وتأنيس الأشياء غير الإنسانيَّة بطرقٍ ترجّ روح النّثر للبحث عن الشّعريّ فيه [3]، وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ الشِّعر في الآداب العالميَّة بدأ دراميًّا خلافَ العربيّ الذي بدأ غنائيًّا ، فلم يعرف أدبنا العربيّ القديم الشّعر الدّراميّ أو فنّ المسرح بسبب البيئة الصّحراويَّة البدويّة غير المستقرّة في العصر الجاهليّ ، ولعدم استساغة أسلافنا للمسرح اليونانيّ ، الذي يقومُ على تعدّد الآلهة وهو ما يتنافى وعقيدة التّوحيد الإسلاميَّة "[4].

لكن بعدَ ذلِكَ حينما تداخلت الرّؤى والمفاهيم أصبحت غنائيَّة الدّراما وغنائيَّة القصّة القصيرة من المفاهيم المطروحة" . [5] وبدهيّ أنْ تتداخل كلّ الأجناس مع الشّعر ما دام هذا النّوع هو المهيمن الذي يستطيع أنْ يمنح الشّاعر القدرة على اختزال رؤيتهِ ، وتكييفها لحاجاتهِ وحاجات مجتمعهِ ، وما تتطلبهُ المرحلة من شروط وما تفرضه عليهِ من مواقف وإملاءات يراها ضروريَّة لهذهِ الشّروط ، أو ما تمنحه من رؤى متعدّدة .

---

[1] عبّاس ، محمود جابر (٢٠٠١) ، **مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات** ، عالم الفكر ، مجلد ٣٠ ، عدد ٢ ، سبتمر الكويت ، ص: ١٥٩-١٦٠

[22] المرجع السّابق ، ص: ١٦٢

[3] عبّاس ، محمود جابر ، ص: ١٦٣

[4] ماضي ، شكري ، **نظريّة الأدب** ، ص: ٩٨

[5] دومة ، خيري ، **تداخل الأنواع في القصّة المصريّة** ، ص: ٦٦

وقد اتّسعت دائرة التّداخل في السّاحَةِ الأدبيَّة ، وانتقلت بعض مصطلحات الشّعريَّة إلى الرّواية والقصّة القصيرة مثل بلاغة القصّ ، وأسلوبيَّة الرّواية ، والخطاب الرّوائيّ وغيرها إلى قاعدة التّركيز على الأدب "باعتبارِهِ شعرًا بل ظاهرة لغوية قبل كلّ شيء " [١].

ولعلَّ ما سبق هذا يقودنا إلى سؤال آخر : على أيّ أساس صنّفت الأجناس الأدبيَّة ؟ أمَّا إشكاليَّة تصنيفالأدب أجناسًاترتبِطُ عمومًا بإطارها التّاريخيّ ، وسياقهاالعلميّ والتنظيريّ ، ولا يفوتنا التّركيز على أنّ التّصنيف هو عمليَّة استقرائيَّة تقومُ على التّجريد بغية ترتيب الأشياء وفق الحقائِق ، ثمّ تنظيمها إلى وحدات " ذات علائِق اندماجيَّة وتراتبيَّة وفق مقاييس تمكّن من استخلاص نظام ما " [٢]

فقد شغلت هذهِالقضيَّة النُّقاد والدّارسين طويلاً مما اضطرهم إلى رصد بواكير التّصنيف لدى اليونان والرّومان ؛ فأفلاطون هو أوّل من اهتمّ بالأجناس الأدبيَّة وميّز بين القصّ والتّمثيل ، ونوع ثالِث يجمعهما .

أمَّا أرسطو فقد اعتمد الأسلوب وسيلة للتّميز بينَ الأجناس بتركيزهِ على مبدأ النَّقاء؛ وفصلهِ الحادّ بينَ المأساة والملهاة مؤكّدًا أنَّ كلّ الأجناس كائِنات قائِمة فعليًّا وذات استقلال تامّ عن بعضها بما ينفرد به كلّ جنس بسماتهِ الخاصَّة [٣]وأرى أنَّ هذهِ النَّظريَّة تعملُ على إقصاء المتلقي وتوجيهه كيفما تشاء ؛ لأنَّها لا تسعى إلى تغيير حاسّة التّلقي وتطويرها لتقبل أيّ تغيير جزئيّ أو كليّ لأنّ هذا لا ينسجِمُ – بالضّرورة – مع مقولات الوضوح والثّبات والمطلق والمعقوليّة التي يقومُ عليها هذا التّصنيف الأجناسيّ .

أمّا في الدّراسات النّقديَّة والأدبيَّة الحديثة فقد ربط ياكبسون (Jakobson) " اختلاف الأجناس الأدبيَّة بضمائر اللغة ، فربط بين الشّعر وضمير الـ (أنا) والملحمة بـ (هو) والدّراما بـالـ (أنت) . أمّا نورثروب فراي (Northrop Frye) فقد ارتأى تقسيمات أخرى للأنواع الأدبيَّة وربطها بالطّبيعة وفصولها الأربعة . [٤] ومِنَ النُّقاد الألمان مَنْ يربط بين الأجناس الأدبيَّة والمراحل التّاريخيَّة والإنسانيَّة والطّفوليَّة والشّباب والنّضج . وأهمّ من ربط الجنس الأدبيّ

---

[١]دومة ، خيري ، **المرجع السَّابق** ، ص: ٦٦
[٢]علوش، سعيد (١٩٨٥) ، **معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرَة** ، دار الكتاب اللبنانيّ ، بيروت ، ص: ٧٨
[٣]جبّوريّ ، فريال ، (١٩٩٣) ، **أيديولجيَّة بنية النّصّ** ، مجلة فصول ، مجلد : ٢ عدد : ١، ص: ١٥٩
[٤]المرجع السابق ، ص: ١٧٠

بالتّطوّر الحضاريّ والطّبقيّ هو لوكاتش في كتابهِ (نظريَّة الرّواية) بمقولتهِ التي أخذها عن هيجل [١] القائِلة بأنَّ الرّواية "هي ملحمة برجوازيَّة ".

ويدلّ هذا إلى الاهتمام المستمرّ بمقولة الجنس الأدبيّ ، وحضورها الدَّائِم على امتداد النّظريَّة الأدبيَّة منذ أفلاطون وأرسطو مرورًا بهوراس - Horatius ، وهيجل Hegel-، إلى لوكاتش- Lukács وباختين –Bakhtin وفراي- Frye وتودروف -Todorov وجينيت – Geneeteوصولاً إلى نقاد ما بعد الحداثة وثورتهم وسخريتهم من قانون النّوع مثل: بارت- Barthes ، ودريدا - Derrida ، وبلانشو- Blanchotباعتبارها من أدوات الفكر الإنسانيّ التي بقيت مثار جدل وحوار دائمين [٢] ، ولعلّ هذا يقودنا ضمنًا إلى نظريّات النّوع الغريبة الحديثة التي تنظرُ إلى الأنواع باعتبارها أنماطًا مرنة قابلةً لاستيعاب أشكال أخرى من أنواع أدبيَّة أخرى ، فالنّمط وفقَ رؤيةِ هيرش يمكنُ إعادة تشكيلهِ وتقديمهِ بشكلٍ منفردٍ ومتميّز بينما يفكّر في الصّنف عادةً على أنَّهُ مجرّد ترتيب للشّواهد [٣] .

ويذهبُ فاولر- Fowlerإلى أنّ الجنس الأدبيّ مفهومٌ مرن متطوّرٌ بتطوّر الوعي المعرفيّ للأفراد والمجتمعات عبر العصور لدى الأدباء ، وبتطوّر الوعي اللغويّ ، الذي يشكّل العمل الفنيّ بما تضيفه من جديد إلى الجنس ، وفقَ رؤية الأديب وتميّزهِ [٤] ، أتفق بشكلٍ كبير مع هذا الرَّأي ؛ فالأديب المتميّز يستطيع أنْ يضيف جديدًا بتغيير طبيعة اللون وبإدخال نصّهِ في علاقات متبادلة مع غيرهِ من الفنون المجاورة .

وفي مقابل هذهِ الرّؤية رفض بعض نقاد ما بعد الحداثة فكرة الأجناس الأدبيَّة وتداخلها وكذلِكَ رفض مؤلفو موسوعة نظريَّة الأدب فكرة التّداخل ، وتحدّثوا عن عمليَّة الإغناء المتبادل بين هذهِ الأنواع ، وتحدّث كذلِكَ عبد المنعم تليمة عن تمايز الأنواع علىالرَّغم أنَّه تحدّث في مسألة تداخل المواقف وردّها إلى تطوّر بنية فكر الأديب ، يقول: "إنَّ التّطوّر العمليّ والاجتماعيّ في العصر الحديث أثّرَ تأثيرًا عميقًا في التطوّر الفنيّ، جعل الفنون تتنوّع وتتعاون وتتداخل ، وزاد الخبرة الجماليَّة تعقيدًا وصقلها وأنشأ عادات ومدارك في التّلقي جديدة " . [٥]
ولهذا كلّه وجدنا أنَّ الآداب الحديثة والمعاصِرة تحقق بصورةٍ غنيَّة واسعة تداخل المواقع الأدبيَّة في كلّ أثر أدبيّ ناجح ،" فتحققت الغنائيَّة والملحميَّة في الأدب المسرحيّ الغنائيّ ، وتحققت

[١] المرجع السّابق ، ص: ١٠٩
[٢] عبد الله ، فتحيَّة ، (٢٠٠٤) ، **إشكاليَّة تصنيف الأجناس الأدبيَّة** ، عالم الفكر ، العدد ١ ، المجلّد ٣٣ يوليو ، الكويت ص: ١٧٥
[٣] دومة، خيريّ ، **تداخل الأنواع الأدبيَّة في القصّة المصريَّة** ، ص: ٣٣
[٤] المرجع السَّابق ، ص:٥٠
[٥] تليمة ، عبد المنعم ، **مقدّمة في نظريَّة الأدب** ، ص: ١٤٤

الغنائيَّة الملحميَّة في الأدب المسرحيّ وتداخلت المواقف الثلاثيَّة في الرّواية ... ، ولم يتعارض هذا التّداخل مع تمايز الأجناس الأدبيّة ، بل لقد أفادهُ وأغناه " [١] .

وبدهيّ أنْ يسود شكل أدبيّ في عصر ، ويبهت ظلّه في عصر آخر ، وأنْ ينشأ ويتطوّر نوع آخر ، وكذلِكَ النّقد الأدبيّ كما يرى تيري أنجلتون ، وذلِكَ لتحرّك الإنسان داخل عالم المعنى فهو- العالم المتحرّك- يعيشُ عالمًا متحرّكًا لا في ظلّ مجرّد .

لقدْ أعادت النّظريَّة الأدبيَّة المعاصِرة طرح المفاهيم التي بدت بدهيّة من خلال أسئِلة سعت إلى خلخلة المفاهيم ، التي استقرّت دونَ بدائِل ثابتة ، وكأنَّ النّظريَّة الأدبيَّة تعملُ ضدّ نفسها ، كما يرى خيري دومة بتلك الأسئِلة وهي :

ما اللغة ؟ وما الأدب وما النّوع الأدبيّ ؟ وما المؤلف ؟ ... " [٢]

وبطبيعة الحال لم يكن النّقد العربيّ القديم بمعزلٍ عنْ رؤية تداخل الأجناس الأدبيَّة ، فقدامة بن جعفر في كتابهِ " نقدُ الشّعر " وابن قتيبة في " الشّعر والشّعراء " وغيرهما ميّزوا الأدب بينَ شعرٍ ونثرٍ وصنّفوا النّثرَ إلى خطابَةٍ ورسالةٍ ومقامةٍ وموعظةٍ وخبرٍ وتاريخٍ وأدبٍ ورحلةٍ ... ، وكذلِكَ الجاحظ في كتابهِ " البيان والتّبين" وأبو هلال العسكريّ في كتابهِ " الصّناعتين "

أمَّا النّقاد العرب المحدثون فقد وقفوا من إشكاليَّة التّصنيف الأدبيّ مواقف متعدِّدة فنجد محمّد مندور لا يخرجْ كثيرًا عنْ مقولة التّصنيف الأرسطيَّة للشّعر فقد قسّمهُ إلى أربعةٍ أقسام : غنائيّ وملحميّ ودراميّ وتعليميّ ثمَّ فصّل في الجنس المسرحيّ وقسّمهُ إلى مأساةٍ ملهاة وكوميديا ودراميَّة حديثة [٣]. أمَّا عزّ الدّين مناصرة في دراسته " إشكاليَّة قصيدة النَّثر " فقد عمدَ إلى الاستقراء والتّصنيف الذي يفرّق بين الأجناس ، وقسّم الشّعر إلى غنائيّ ومسرحيّ كما قام بتقسيم المسرحيّ إلى فروع.[٤]

ولمْ يُضِفْ محمّد غنيمي هلال في كتابهِ " الأدب المقارن" جديدًا على قاعدة أنَّ الأجناس الأدبيَّة ظاهرةً عامَّة في الآداب العالميَّة ، دونَ أنْ ينكرَ التّنويعات الطّفيفة التي قد تعتري أيّ جنس حسب خصوصيَّة كلّ بيئة[٥].

---

[١] تليمة ، عبد المنعم ، **المرجع السَّابق** ، ص: ١٤٦

[٢] دومة ، خيريّ ، ص: ١٩

[٣] مندور ، محمَّد (١٩٨٨) ، **في الأدب والنَّقد** ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط١ ، ص: ٥٥

[٤] مناصرة ، عزّ الدّين (١٩٩٨) ، **قصيدة النَّثر (المرجعيَّة والشّعارات)** ، بيت الشّعر ، رام الله ، ط ١ ، ص: ٢٤

[٥] هلال ، محمَّد غنيمي (١٩٨٣) ، **الأدب المقارن** ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ص: ٣٦

ويرى فاضِل ثامر في دراستهِ لقضيَّة الأجناس الأدبيَّة وتصنيفها صعوبة التّصنيف في الأدب العربيّ الحديث؛ لأنَّ التّصنيف من القضايا الإشكاليَّة في الأدب العالميّ ، قديمه وجديده . وبالأحرى أنْ تزداد هذهِ القضيَّة في الأدب العربيّ تعقيدًا وتشابكًا عند محاولة تطبيقها على الواقع العربيّ ، قديمه وحديث على السّواء ؛ إذ لا تتوفر في أدبنا القديم على جميع الأجناس الأدبيَّة كالملحمة والدّراما [1]. وفي ظلّ هذهِ الرّؤية فإنَّ الدّارسَ يواجهُ كثرةً لامتناهية من الأنواع الأدبيَّة ، وكلّ نوع قابل للتفرّع إلى أنواع أخرى .

لقد حاولَ روّاد البنيويَّة وما بعد البنيويّة من سيميائيَّة وتفكيكيَّة إزاحة المفاهيم مثل: الأدب والأثر الأدبيّ والنّوع الأدبيّ وإحلال بديل: الكتابة والنّصّ والخطاب فقد هدمَ رولان بارت في مقالتهِ الشّهيرة عنْ موت المؤلف مرتكزًا أساسيًا وهو البحث عنْ شخصيَّة المؤلف في النّصّ وما يتعلّق بهِ من وعي وثقافَةٍ ورؤيةٍ ودلالات نفسيَّة واجتماعيَّة وسياسيَّة واقتصاديَّة وكذلِكَ قطع كلّ علاقة للنّصّ بالعالم الخارجيّ والاكتفاء بالعلاقات الدّاخليَّة للنّصّ على صعيد اللغة والبنية والأسلوب ويركّز على القارئ دون المؤلف وعلاقتهِ بالنّصّ . فالقارئ يمتلكُ فضاءات متعدّدة يرى من خلالها النّصّ وكأنه شريكٌ للمؤلف في عمليَّة التأليفِ بلْ أكثر من ذلِكَ فهوَ الذي تحالُ إليهِ قراءَة النّصّ بمنظوراتهِ المتعدّدة " فوحدةُ النّصّ ليست في منبعهِ أو أصلهِ إنّما في قصدهِ واتجاهه "[2]و إذا كنت تريد أنْ تبحثَ عن وحدة للنّصّ ، أو مركزه ، أو سرّه فكلّه لدى القارئ .

ولنْ تصلَ إلى شيء ثابت بطبيعة الحال؛ لأنَّ القارئ عند بارت : الإنسان لا تاريخ لهُ ، ولا شخصيَّة ، ولا نفسيَّة ، إنَّهُ ليسَ إلا ذاكَ الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال .[3]

وفي ضوء هذا الفهم فإنَّ بارت ورفاقه ركّزوا على القارئ المضيء لعالم النّصّ الدّاخليّ بفضاءاتهِ المتعدّدة ، مما يشير إلى أنَّ نظريَّات القارئ احتلّت مكانًا مهمًّا في النّظريَّةِ النّقديَّة المعاصِرة ، وذلِكَ بالإحالةِ إلى العالم الدّاخليّ لا الخارجيّ الموضوعيّ ، فيصبحُ النّوع الأدبيّ مجموعةً من التّوقيعات في أذهان القرّاء بدلاً من مجموعةٍ من السّمات النّصيَّة التي تشكّله ، لذا فإنَّ اعتبار نصّ أدبيّ ما قصيدة ليْسَ ناتجًا عنْ سماتهِ اللغويَّة بالضّرورة ، أو أيَّةِ محاولة لبناء نظريَّة في الشّعر ، انطلاقًا من البحث عن سمات خاصَّة في لغة القصيدة هي محاولة محكوم

---

[1] عليان ،حسن ، (٢٠١٢) ، **تداخل الأجناس الأدبية (الرواية والسيرة)** ط١ ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ص: ٥٥
[2] يحياويّ ، رشيد (١٩٩١) ، **مقدّمات في نظريّة الأنواع الأدبيَّة** ، إفريقيا الشَّرق ، الدَّار البيضاء ، ط١ ، ص: ٦٧-٦٨
[3] بارت ، رولان ، (١٩٨٦) ، **درس السّميولوجيا** ، ترجمة عبد السّلام بن عبد العالي ، دار طوبقال ، المغرب ، ص: ٨٧

عليها بالفشل. [١]وإنَّما يعزى هذا التّصنيف إلى القارئ الذي وجدَ فيه قصيدة وليس شيئًا آخر .

ووفق ذلِكَ فإنَّ النّصّ عندَ بارت لا يندرج ضمن الأدب الجيّد وتراتبيّته من حيث الجودة والتّميّز ، لا ضمنَ دخولهِ الأجناس الأدبيَّة ؛ بل يتمثّل في قدرة النّصّ على خلخلة التّصنيفات الكلاسيكيَّة القديمة [٢].

لقد انطلقَ هذا المحور مِنْ عنوان تراسل الأجناس الأدبيَّة وكان في ذلِكَ اعتراف ضمنيّ بوجود الأجناس الأدبيَّة وأهميّتها في الدّراسات الأدبيَّة ، ولكنّها لا تنطلقُ مِنَ الرّؤية الكلاسيكيَّة للأجناس ؛ بلْ مِنْ النّظريات الحديثة التي تتعاملُ مع الجنس الأدبيّ باعتبارهِ مرنًا مفتوحًا ، يتطوّر مِنْ عصرٍ إلى عصرٍ ، ومِنْ فترةٍ إلى فترةٍ ، ومن مدرسةٍ إلى مدرسة ، ومن كاتب إلى كاتب فكلّ عمل جديد – إذا كانَ أصيلاً – يضيفُ إلى النّوع ، وكلّ كاتب متميَّز يغيّر مِنْ طبيعة الجنس الأدبيّ ومِنْ ناحية أخرى يدخلهُ في علاقات متبادلة مع الأجناس الأخرى والفنون المجاورة وغير المجاورة كأنْ نجد كاتبًا يعمل على التقاء الشّعري بالسّرديّ .

❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋

ثالِثًا: السَّرد في القصيدة العربيَّة

أصبحَ وجود الجنس الأدبيّ المستقلّ والمنعزل عَنْ غيرهِ (النّقيّ) وجودًا مشكوكًا فيهِ – كما ذكرنا آنفًا - وبدا واضِحًا أنَّ الحدود بينَ الأجناس الأدبيَّة لمْ تعد بالصَّلابَةِ التي كانت تبدو عليها ؛ فالأسوار المحيطة بكلّ جنسٍ غدتْ مِنَ الشّفافيَّةِ بمكانٍ يسمحُ بدخول آليَّات وتقنيات الأجناس المجاورة ، وبتداخلات ظهرتْ مِنْ خلال الممارسات الأدبيَّة .

وما دامَ الحديث عن تداخل الفنون بعامَّةٍ قد أصبحَ حديثًا ذا مشروعيَّةٍ كبيرةٍ ، ووجهة نظر يصعب القفز عنها وتجاوزها ، فإنَّ حديثًا مشابهًا عن تداخل الأجناس الأدبيَّة يبدو أكثر مشروعيَّة ، ذلِكَ لاشتراكها في المادَّةِ – اللغة و تجلياتها - منطلقُ مهمّ لوعي هذا الاشتراك رغم إشكاليتهِ التي تدفعُ بالباحث نحوَ الخلط ، وتضعهُ أحيانًا في دوَّامةٍ مِنَ التَّأويل الذي يلجأ

[١]دومة ، خيريّ ، **تداخل الأنواع في القصَّةِ المصريَّة** ، ص: ٢٢
[٢]بارت، رولان ، **درس اليميولوجيا** ، ص: ٨١

إليهِ مصحوبًا بالخوفِ مِنَ الخروج نحوَ استنتاجاتٍ ليست بحجم الجهد المبذول ؛ ذلِكَ لأنَّ ثمَّة إشكاليَّة في تلقي الشّعر الحديث واستقبالهِ وتأويلهِ تصِلُ حدَّ الظّاهرة .

ولعلَّ مهمَّة هذا المحور تكمنُ في محاولة قراءة اشتغال السَّرديّ في الشِّعريّ على نحوٍ يحفظُ للشِّعرِ مزاياهُ التي لا تجعلُ مِنْهُ خطابًا سرديًّا محضًا بلْ تعزِّز مِنْ رؤيتهِ الشِّعريَّة وتحفظُ له خصائِصهُ التي ترسّخت عبر تاريخهِ ، مع التَّأكيد والاعتراف بالعلاقة القويَّة التي تربطُ الشِّعرَ بالسَّرد مِنْ خلال الحقيقة القائِلة بأنَّ الشِّعر يلتقي بالسَّرد في ذلِكَ الجذر الذي يجمع الشّعر بالأسطورة [١]؛ فالأساطير وليدة للخيال والنَّظم الموسيقيّ والشُّعور الذي يعبّر عنه بمكوّنات سرديَّة معقدة ومركّبة، فقد سايرت الأسئلة الأولى التي سايرها الشّعر ، وعبَّرت كما عبَّر الشِّعر عن أحلام البشريَّة في طفولتها المبكّرة .

وكي تبرز آلية التّداخل بين الشّعري بالسّرديّ الأجدر بنا أنْ نكشف عنْ مفهوم السّرد ونشأته والآراء التي دارت حولَه ؛ فالسّرد مِنَ المصطلحات التي دخلت دائِرة التّوظيف تحتَ تأثير البنيويَّة ، بهدف توفير الوصف المنهجيّ للخصائِص التّفاضليّة للنّصوص السّرديَّة ، ليشمل الجوانب النَّظريَّة والتَّطبيقيَّة في دراسة منهجيَّة السَّرد وبنيتهِ ، فقد نشأ هذا المصطلح على يد (ايخنباوم) مِنَ الشَّكلانيين الرّوس سنة ١٩١٨ ، ثمَّ ظهر (فلايمير بروب) سنة ١٩٢٨م بكتابهِ مورفولوجيا الحكاية ليكونَ رائِدًا آخر في هذا المجال . [٢]

وهكذا استمرّ هذا المصطلح في صيرورتهِ النّقديَّة على يد ذريّة بروب (progeny proop) مثل غريماس ، وبريمون وجينت[٣] وغيرهم من الباحثين إلى أنْ تبلور على يد (تزفيتان تودوروف) سنة ١٩٦٩ م ليكونَ فرعًا من أصلٍ كبير هو الشّعريَّة (poetics) [٤] .

تقتربُ الدّلالات المعجميَّة المتعدّدة للـ (سرد) مِنْ معناه الاصطلاحيّ دونَ أنْ تطابقه ، فقد جاء في لسان العرب السّردُ لغةً : هو تقدمة شيء إلى شيء باتساق بعضه إثر بعض [٥] ، والسَّردُ : ضمّك الشّيء بعضهُ إلى بعضٍ نحوَ النّظم وما أشبه ومنهُ قولها : سرد الدِّرع ؛ أي ضمّ حديد

---

[١] وغليسيّ، يوسف(٢٠٠٧)، **الشّعريَّات والسَّرديَّات : قراءَة صطلاحيَّة في الحدود والمفاهيم**، دار أقطاب الفكر،الجزائر ، ص: ٢٩
[٢] المرجع السَّابق ، ص: ٣٠
[٣] إبراهيم ، عبد الله ، (١٩٩٢) ، **السّرديَّة العربيَّة : بحث في البنية السّرديَّة للموروث الحكائيّ** ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، بيروت، ط١ ، ص: ١٠
[٤] وغليسيّ ، يوسف ، **مرجع سابق** ص: ٢٩
[٥] ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ، (٢٠٠٣) ، **لسانُ العرب** ، دار صادر ، بيروت ، ج٧ ، مادّة سرد

بعضها إلى بعض وفي التّنزيل (وقدِّر في السَّردِ) والسَّرد : المنظَّم مِنْ خرز أو غيرهِ [١] .
وقد وردت في قول دريد بن الصُّمَّة :

عَلانِيَةً ظَنُّوا بألفَيْ مُدَجَّجٍ *** سَرَاتُهُمُ في الفارسِيّ المُسَرَّدِ

وقد جاء في شرح كلمة مسرَّد : الدّرع المنسوجة مِنْ حلق الحديد [٢] .

ونقول فلانٌ يسرد الحديثَ سردًا إذا كانَ جيّد السّياق لهُ وسردت الصّومَ ؛ أي تابعتهُ . [٣]والمتتبع للدّلالات اللغويَّة يجدهامتعدّدة لكنَها يمكن أنْ تجمل في : الاتساق ، التّتابُع ، جودة سياقالحديث، حسن التّقدير ، كما تجدرُ الإشارة إلى أنَّ دلالة السّرد لغةً : تتفقُ مع صفتهِ في النّثر القصصيّ عمومًا .

أمَّا معناهُ الاصطلاحيّ فلمْ يخلُ من الخلافات التي تقع عادة بينَ النُّقاد والدّارسين حولَ تعريف المصطلحات ، أولعلّ مردّ إشكاليته اختلاف المدارس الأجنبيَّة (الفرنسيَّة ، والإنجليزيَّة ، والأميركية) التي تناولته بالدّراسة والبحث من جهة ، واضطراب التّرجمات العربيَّة في بحثها عن معادلات لفظيَّة تعبّر بدقَّة عن مصطلحاتهِ من جهةٍ أخرى.

فمنهم من قال إنَّ السّرد مصطلح أدبيّ يقصدُ بهِ الطّريقة التي يصف أو يصوّر بها الكاتب جزءًا مِنَ الحدث أو جانبًا مِنْ جوانب الزّمان أو المكان اللذين يدور فيهما ، أو ملمحًا مِنَ الملامح الخارجيَّة للشخصيَّة ، أو قد يتوغّل إلى الأعماق فيصف عالمهاا الدّاخليّ ، وما يدور فيهِ مِن خواطر نفسيَّة أو حديثٍ خاصّ مع الذّات . [٤] أو هو بمثابة تراتبيَّة للعناصر، أو الأركان ،والمقتضيات التي يتآلف مِنها نصّ حكائيّ .

ولا يتوقف فهم السَّرد على تتبّع مجرى الحكاية أو القصَّة واسترسالها بل يتوقف على التّعرف فيها على (طوابق) وعلى إسقاط التّسلسلات الأفقيَّة (للخيط) السَّرديّ على محور عموديّ ضمنيًّا " [٥]

والمتتبع لمعناهُ الاصطلاحيّ يواجهُ إشكاليَّة كثرة المصطلحات التي استخدمها النّقاد للتّعبير عن وجهتي السّرد وهما : (علم السّرد Narratology) و (السّرديَّة Narration) وقد ميّز

---

[١]ابن دريد ، أبو بكر الأزديّ (ت : ٣٢١هـ) **الاشتقاق** ، تحقيق : عبد السَّلام هارون ط٣ ، ج١ ، مكتبة الخانجي القاهرة ، ص: ١٤٣

[٢]ابن الصُّمة ، دريد (١٩٨١) ، **ديوان دريد بن الصمة** ، جمع وتحقيق : محمد خير البقاعيّ ، دار قتيبة ، دمشق ، ص: ٩٦

[٣]الجوهريّ ، إسماعيل بن حماد (١٩٩٠) ، **الصّحاح تاج اللغةِ** ،تحقيق : أحمد عبد الغفور عطّار ، دار العلم للملايين ، ط٤ ، ج٢ ، ص: ١١١

[٤]وادي ، طه (١٩٨٧) ، **المدخل لدراسة الفنون الأدبيَّة و اللغويَّة** ، ط١ ، دار الثّقافة للطّباعةِ والنَّشر ، قطر ، ص: ٧٥

[٥]بارت ، رولان (١٩٩٢) ، **طرائِق تحليل السّرد الأدبيّ** ، لمْ يرد اسم المترجم ، ط١ ، منشورات اتحاد كتّاب المغرب ، ص: ١٣

يوسف وغليسيّ بينهما بعدما لمس مدى التّخبّط الذي يقع فيه معظم النّقاد في استعمالهما ، فعلم السّرد يُعنى بـ : " تحليل مكوّنات الحكي وآلياتهِ ، وهذا الحكي الذي يمثّل حكايةً منقولة بفعل سرديّ (...) وهي تعنى بالحكي بوصفهِ صيغة للعرض الفعليّ للحكاية ، إنّها تجيب عن هذا السّؤال : مَنْ ؟ وماذا يحكي ؟ وكيف؟ (...) ويمثّلهُ ستنزال وتودوروف وجينيت بصفٍ خاصَّة "[١] . فهو يدرس الرّاوي والمرويّ الذي يتضمّنُ الشّخصيَّات والحدث والزّمان والمكان، كما يدرسُ طريقة الحكي .

أمَّا توجّه السّرديَّة فهو " دراسة العمل السّرديّ مِنْ حيثُ كونه حكايَة ، أي مجموعة من المضامين السّرديَّة الشّاملة ، ويمثّلُ هذا الاتجاه كلّ من بروب وغريماس وكلود بريمون "[٢] تبيّن بعد ذلِكَ افتقاد القدرة على التّمييز بينَ هاتين الوجهتين لدى بعض النّقاد ، فقد أطلقوا على علم السّرد : السّردانيَّة ، السّرديات ، المسرديَّة ... الخ ، في حين أطلقوا على السّرديَّة القصصيَّة ، الحكاية ، السّارديَّة [٣].

نستنتجُ أنَّ السَّرديَّة تعنى باستنباط القواعد الدّاخليَّة للأجناس الأدبيَّة واستخراج النّظم التي تحكمها وتوجّهُ أبنيتها وتحدّد خصائِصها وسماتها.

وقد عرّف جيرار جينيت السّرد بأنَّهُ : المُعادل اللفظيّ لوقائِع غير لفظيَّة [٤] والتّعريف نفسه تقريبًا يقدّمه عزّ الدّين إسماعيل إذ يرى أنَّ مهمَّة السَّرد تكمنُ في " نقل الحادثة مِنْ صورتها الواقعيَّة إلى صورَةٍ لغويَّة " [٥] . ويؤيَّد شلوفسكي (Shklovsky) أيضًا ما ذهب إليهِ جينيت في تعريف السّرد ، إذ يقول : " حتّى تجعل من شيء ما واقعة فنيَّة فيجب عليكَ إخراجه من متوالية وقائِع الحياة " [٦] ، لقد ركّز هؤلاء النّقاد فيما انتهوا إليهِ من تعريفات على أنّ السّرد هو صياغة الوقائِع الحكائيَّة في قوالب لفظيَّة ، في حين رأى هايدن وايت (**Hayden White**) أنّ القضيّة الجوهريَّة في السّرد تكمن في الكيفيَّةِ التي تحوّل بها المعلومات الواقعيَّة إلى حكي ، أي كيف تنظم التّجربة الإنسانيَّة في بنى من المعاني ، متّخذة شكل الخصائِص الثّقافيَّة المرتبطة بالزّمان والمكان والنّاس والأحداث[٧] ، وبهذا فقد أضفى وايت على السّرد معنى جديدًا ، فهو لا يعني

---

[١] وغليسيّ ، يوسف ، **الشّعريات والسّرديات** ص: ٣١- ٣٢

[٢] المرجع السّابق ، ص: ٣١- ٣٢

[٣] المرجع السّابق ، ص: ٤٢- ٤٣

[٤] مجموعة من المؤلفين ، (١٩٩٢) ، **طرائق تحليل السّرد الأدبيّ** ، منشورات اتحاد كتّاب المغرب ، الرّباط ، ط١ ، ص: ٧٥

[٥] إسماعيل ، عزّ الدّين ، (١٩٧٦) **الأدب وفنونه** ، ، دار الفكر العربيّ ، ط٦ ، ص: ١٨٧

[٦] ايخنباوم ، بوريس ، وآخرون (١٩٨٢) ، **نظريَّة المنهج الشّكليّ : نصوص الشّكلانيين** الرّوس ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسّسة الأبحاث العربيَّة ، بيروت ، ط١ ، ص: ١٦

[٧] الكرديّ ، عبد الرّحيم ، **البنية السّرديَّة للقصّة القصيرة** ، دار النّشر للجامعات ، مصر ، ص: ١٣

مجرّد انتقال الحوادث إلى صورتها اللغويَّة ؛بل هو عمليَّة منظّمة تتطلب قدرًا من التّفكير في الطّريقة أو " الآلية " التي تنتج القصَّة "[١].

منذُ ما يزيد على عقدين من الزّمن كثرَ الحديث في النّقد العربيّ عنْ شعريَّة السّرد وراحت دراسات عديدة تحاولُ أنْ تسبر غورَ شعريّة الرّواية والقصّة وشعريَّة العنوان أيضًا ، غير أنَّهُ بالمقابل قلّ الاهتمام بما يكفي بالظّواهر السّرديَّة في الشّعر إلا في حدود دراسات تقليديَّةٍ تناولت (الشّعر القصصيّ) بوصفهِ موضوعًا أكثر من كونهِ شكلاً .

فالنّزوع إلى الخروج عن المفهوم المتوارث للقصيدة نزوع قديم ، نستطيع تلمَّسه بوضوح في تجارب شعريَّة كلاسيكيَّة كتجربة أبي تمَّام والتي انحرفت عن السِّياق الشِّعريّ العام وأحدثت ضجَّة كبيرة في ساحة النَّقد الأدبيّ السَّائِد آنذاك حين رفض التّقليد بوصفهِ حالة مِنَ الجمود ، ورفع راية التّجديد في تجلٍّ واضِح آذن ببدء صراع بينَ القديم والجديد ، أحدث خلخلة واضِحة في مفهوم الشّعر .

فسعى الشّعراء إلى بلورة الواقع وتصوير الذّات الجمعية والفرديَّة تصويرًا لا يخلو من حكي القصص ، كما عمد إلى تصوير الحياة بمفهومها الرّحب والانتقال من الإنسان إلى الحيوان إلى البيئة ، وكلّ هذا إنما يعكس طبيعة الشّعر المنفتحة [٢].

وإذا حاولنا التّمييز بين حدود الشّعر والسّرد داخل القصيدة ، فإننا نصبو في الحقيقة إلى البحث عنْ خصوصيَّة القصيدة العربيَّة التّقليديَّة وسماتها الفنيَّة وحسب مقولة جان إف تادييه(Tadie) " كلّ قصيدة هي في مستوى من المستويات محكيّ في الأصل ولكنّها متدرجة في نسبة الحكي فيها" [٣].

أمَّا في شِعرنا الحديث فإنَّ مثل هذا النّزوع واضِحٌ ، والشَّاعرُ العربيّ الحديث ينزع إلى الخروج عن مألوف التّقاليد الشّعريَّة القديمة ، هروبًا مِنَ الغنائيَّة والإفراط العاطفيّ والمباشرة في القول الشِّعريّ ، التي ربَّما حكمت الشِّعر العربيّ على مدى قرون ليست فقط إبداعًا وإنَّما تلقيًا ؛فالمتلقي العربيّ ظلّ زمنًا طويلاً يتلقى الشِّعرَ على أساس مِنْ غنائيتهِ ، ويتلذّذ بتقمّص تجربة الشَّاعر لذلِكَ عمد الشَّاعر الحديث إلى استخدام مجموعةٍ مِنَ التّقنيات والأساليب والوسائِل الجديدة ومزجها بوعي فنيّ وحضاريّ وفكريّ ، فالشَّاعر يندفع متأثرًا بعوامل عدَّة إلى فنّ السَّرد وتقنياتهِ المتعدِّدَة ؛ منها عوامل فنيَّة تتمثل في حاجة النّصّ إلى تقنيات جديدة تنأى

---

[١] شبيب، سحر (٢٠٠٩) ، **المقولات الجماليَّة في الرّواية النّسويَّة : نماذج من سورية ولبنان** ، دار طلاس ، دمشق ط١ ، ص: ٨١
[٢] وغلسي ، يوسف ، مرجع سابق ، ص: ٨٥
[٣] المرجع السّابق ، ص: ٨٨

بمشروعهِ الشّعريّ عن المباشرة في القول والإفراط العاطفيّ ، كما أنّها تهب القصيدة حظًّا مِنَ الاتساع والشّمولِ والتّماسُك ، وتجعلُ مِنْ بنائهِ بناء متراصًا رؤية وتشكيلاً [١] . ومِنْ تلك العوامل عوامل موضوعيَّة تتعلّق بمتغيّرات كبرى في الفكر والحياة وتداخل عظيم للمعارف ، وسطوة للعلم ، ومحركات الواقع وتجدّده الدَّائِم ، وطغيان لثقافة عالميَّة لا يمكن تجاوزها ، تمثّلُ ثقافات الشّعوب وأمم أخرى وهيمنتها.

ولمَّا كانت منطقة السَّرد منطقة غنيَّة بآليات وإجراءات وتقنيات تعمّق المضمون وتغني التّجربة الشعريَّة ، ولمَّا أصبحتِ الأعمال السَّرديَّة واحدة مِنْ أبرز مرجعيَّات المتلقي التي توجِّهُ تلقيهِ صار الشّاعر مدفوعًا دونَ شكّ نحوَ منطقة السَّرد ، التي صار الشّعر أكثر تقبلاً لاستيعاب تقنياتها وآلياتها نتيجة لتحرّرهِ مِنْ وحدة البيت وتمتّعهِ بوحدة القصيدة التي أضحت جملة واحدة كبرى يستطيع الشَّاعر أنْ يصهر في بوتقتها مجموعة من التّقنيات حتى تغدو حبلى برؤى شعريَّة كاشفة وعميقة .

وتنبعُ أهميَّةُ السَّرد في الشِّعر الحديث مِنْ اكتساب القصيدة مزايا السَّرد المختلفة عندئذٍ يؤدّي الشَّعر وظائِف دلاليَّة وجماليَّة ؛ إذ تصبح القصيدة غنيَّة المضمون .

فبنية القصيدة الحديثة صارت مركّبة تتداخلُ فيها الاستعارة بالمجاز والرّمز بالواقع ، والفرديَّة بالاجتماعيَّة ، والواقعيَّة بالسّحر ، والواقع التأريخيّ بالمثيولوجيا ، والتّجربة الشّخصيَّة بالتّجربة العالميَّة " [٢] والغنائيّ بالقصصيّ وصار صوت الشّاعر يشكّل عالمًا برمّتهِ .

وصار عند مقاربتنا للنّصوص الشّعرية قديهما وحديثها كثيرًا ما يحدثُ لدينا انطباع بأنّنا نقرأ قصّةً أو حكايَةً ، صحيح أنَّ دواوين الشّعر العربيّ تزخرُ بالقصائِد التي تحكي ،لكن ما طبيعة هذا الحكي؟ وكيف يظلّ تابعًا لبنية الشّعر ولا يستقلّ بذاتهِ ؟ وكيف يستخدم الشّعر طرائِق التّصوير السّرديّ دونَ أنْ يهدمَ أهمّ مكوناتهِ من قبيل الكثافة الصّوتيَّة والصّور المجازيَّة ؟ وما هي الأدوات التي تستعيرها القصيدة من النّثر كي تحقق سرديتها ؟

لقدْ كان التّمييز الشّهير الذي أقامهُ ياكبسون بين الشّعر والنّثر مِنْ أقدم التّصورات الحديثةِ بخصوص هذا الموضوع ، فهوَ يرى "أنْ ما يحكمُ الشّعر هو مبدأ المشابهة ، أما ما يحكمُ النّثر

---

[١] المرجع السَّابق، ص: ٩٠

[٢] الشّيَاب ، صدَّام (٢٠٠٧) **البناء السّرديّ والدّراميّ في شعر ممدوح العدوان** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة مؤتة ، ص: ١٩

السّرديّ فهوَ مبدأ المجاورة بصورهِ المتنوّعة سواء منها مبدأ السّببيَّة أو المكوّن التّعاقبيّ الزّمنيّ أو التّرابُط المكانيّ ، مما يحقق اندفاعهُ الطّبيعيّ والتّلقائيّ ". [١]

ولمْ يكنْ ياكبسون وحدهُ مَنْ عالجَ قضيَّة وضع الحدود بينَ الشّعر والنّثر ؛ فقد عني كثير من النّقادِ الغربيين بالتّمييز بين المحكيّ والقصيدة حيثُ عدّوا الإفراط في الاحتفاء باللغةِ ، ورفض السّرد ، وحضور الذّاتية أهمّ السّمات التي يختصّ بها جنسٌ الشّعر . وبهذا المعنى فالشّعرُ كتابة أكثر حميميَّة وحاجة إلى الجمال والدّفء اللغويّ والليونة في التّعبير واللعب بالكلمات . الصّوتيّ أو المظهر التّلفظيّ أو المظهر الدّلاليّ للفظ ، وأحيانًا نجد أنَّ بنية الكلمة محسوسة بتركيبها وانتظامها [٢].

ويذهب موكاروفسكي (**Markovski**)إلى القول إنَّ ما يميّز الشّعرَ هو الوظيفة الجماليَّة التي تكونُ موجّهةً نحو القول نفسهِ وتجذب الانتباه إلى تركيبها الذّاتيّ فيقول موكاروفسكيّ " إنَّ شاعريَّة اللغة إذًا ليستْ سمات ثابتة في القول اللغويّ نفسهِ ، بلْ هي سمات مرتبطة بوظائِف تسودُ فيها الوظيفة الجماليَّة ذات التّوجه الذّاتي " [٣] .

وقد لخّص تودوروف موقفَ الشّكلانيين في قولهِ " تحقق اللغة الشّعريّة وظيفتها الغائيّة – أي غياب أي وظيفة خارجيَّة – بكونها أكثر نسقيَّة من اللغة العمليَّة أو اليوميَّة . إنَّ العملّ الشّعريّ هو خطاب زائِد الانبناء ؛ حيثُ يستقيم كلّ شيء فيهِ ، بفضلِ ذلِكَ ننظر إليهِ بذاتهِ أكثر من كونهِ يحيل إلى مجالٍ آخرَ " [٤] ويذهبُ ويلهلم شليغل (**Schlegel**) إلى تحديد الطّابع المستقلّ للخطاب الشّعريّ في قولهِ " كلما كانَ الخطاب نثريًا فقد نبرته الغنائيَّة واقتصر التّرابط الجاف . إنَّ وجهة الشّعر هي تمامًا عكسُ ذلِكَ وبالتّالي كي يعلن الشّعر أنَّهُ خطاب غايتهُ قائِمة في ذاتهِ ، وأنَّهُ لا يخدم أي أمر خارجيّ وأنّه يحدث في تتابعٍ زمنيّ محدد بموضع آخر ، عليهِ أنْ يشكّل تتابعهُ الزّمنيّ الخاصّ " [٥] .

يبدو من خلال هذهِ التّصورات أنّ لغة النّثر هي لغة التّواصُل ونقل الأفكار ووسيلة لتصوير الواقع والتّعبير عنهُ ، وهي بذلِكَ تجد تبريرها خارجها ، أمَّا لغة الشّعريَّة فتجد تبريرها في ذاتها ، فلم تعد وسيلةً أو أداة تواصل ، وإنَّما هي مستقلَّة أو ذاتية الغائيَّة . ولعلّ هذا التّصوّر هو جوهرُ تفكير الشّكلانيين الرّوس في إطار معالجتهم للأدب ولغة الشّعر .

---

[١] تودوروف ، (١٩٨٦) ، **نقد النّقد** ، ترجمة : سامي سويدان ، دار الشّؤون الثقافة العامة ، ط٢ ، ص: ٢

[٢] المرجع السّابق ، ص: ٢٤

[٣] المرجع السّابق ، ص: ٣٦

[٤] تودوروف ، (١٩٨٦) ، **نقد النّقد** ، ص: ٢٦

[٥] المرجع السّابق ، ص: ٢٩

وكان مؤلفا نظريَّة الأدب قد صاغا تعريفًا لوظيفة الشّعر بقولهما : إنَّ للشّعر عدّة وظائِف ممكنة فوظيفته الأولى والرّئيسة هي أنْ يكونَ أمينًا لطبيعتهِ " [١]

وعلى هذا النّحو فالحدود تكاد تبدو فاصِلة بين المحكي والقصيدة في إطارها النّظريّ ، ولكن على مستوى تأمل النّصوص الشّعريَّة التي تمزج داخل كونها مكوّنات وسمات تنتمي إلى أنواع وأنماط ومصادر ومذاهِب متعدّدة يبدو الأمر مخالفًا ؛ إذ تصبح القصيدة ملتقى لغتين ؛ إحداهما سرديَّة وأخرى شعرّيّة ، كما تتعدّد وظائِف عناصرها تعدّدًا ملائِمًا لهاتين اللغتين .

نخلصُ مما سَبق إلى أنَّ السَّرد لا ينفي عن القصيدة شعريتها ولا لغتها فالقصيدة تدخلُ على النّثر \ السّرد بظاهرها فتستعير منه أدوات القصّ ، وعلى هذا النّحو قدَّم البرغوثيّ تجربتهُ فقد صبّ في قصيدتهِ آراء ومذاهب ومعرفة وشعورًا وذكريات عبر حواريَّة الفراغ والامتلاء ليكون قصيدة مختلفة وهذا ما بنى عليهِ تجربته الشّعريَّة .
وما هذه الوقفة إلا أرضية تمهد لما سيأتي من دراسة للموضوعات والتّقنيات السَّرديَّة في قصائِده سآتي على ذكرها في الفصول القادمة .

[١] ويلك ، رينيه ، و وارين أوستن ، (١٩٨٧) ، **نظريَّة الأدب** ، ترجمة : محي الدّين صبحي ، مراجعة د. حسام الدّين الخطيب ، المؤسسة العربيَّة للدّراسات والنّشر ، ص: ٣٨

الفصل الثَّاني : بناء الموضوعات السّرديَّة في قصيدة البرغوثيّ

أوّلاً : السّرد الذّاتيّ

ثانيًا : السَّرد الصّوفيّ.

ثانيًا : السَّرد الوجوديّ.

"أمَّا الشَّاعر فإن الزلزلة وطنه - الأمّ، حركة الأشياء ترفعه نحو مقامات أعلى، أو أن حركة ذلك ترفع الأشياء إلى علوّ شاهق لا يستقر دون الهاوية، ما هو العلو إن لم يكنْ طريقة أخرى لخلق الهاوية والشّعر بالنسبة لي، حوار مرعب مستفزّ، وله نشوته بين القمم والهاوية، بين الحلم واليقظة، بين الموت والحياة، بين الموجود والوجود، إنه حدس بأنَّ الكون صدفة وبأن الصُّدفة لا تفسره، بأن العابر والمستقرّ وجهان للتفسير وليس تفسيرًا، أعني بأن الشّعر الحقيقيّ رؤيا تشبه رؤية العدم في قبضة من تراب ورؤية "الرَّب على أصغر برعم ورد". ذهول مطلق بين الموجود والوجود .. وحتى إزاحة لهذه اللغة التي تسمح لنا بـ "تسمية الأشياء" وبالتالي البحث الدائم عن "اللامسمى."

محاولة أخرى لتقديم نفسي - حسين البرغوثيّ

إنَّ مَنْ يقرأ دواودين البرغوثيّ سيجدها تنطوي على طاقات واتجاهات سرديَّة ميَّزت خطّه الأسلوبيّ ، فنجدهُ يلجأ إلى طرق مختلفة للتّعبير عنْ رؤيتهِ وفلسفتهِ الخاصَّة في تأمُّلِ الحياة ، وذلِكَ مِنْ خلال دمج القارئ مع قصيدتهِ ليقف بنفسهِ على أصداء تساؤلات الشَّاعر .

فقد مزج البرغوثيّ في قصيدتهِ بينَ الفلسفة والصوفية بالبوذية ، من خلال توحيد مرآة المعرفة المبعثرة، وتقديم أفكاره بأسلوبية أبسط سماتها ؛ النّفاذ والاختراق والخلخلة ، مع محاولة قراءة الوجود والروح عبر لغةٍ هجوميَّة مسيطرة ، أو لم يسمّ إحدى قصائده (النّسر)؟ لأن من هواياته كشف الغوامض والسياحة في الأعماق والانقضاض على اللغة ، والتَّجريب وخرق المألوف .

ولعلّ مِنْ أهمّ الأسباب التي جعلته يهجر المألوف سفرهُ الدّاخليّ وتأمله الجوّانيّ محاولاً استنباط ذاته وللعبور إلى ضفاف لَمْ يسبق له عبورها ، كما أنَّه كان دائِم الخشية من الوقوع في العاديَّةِ والتّكرار ، وفضيحة التّشابه ، ولأنَّ لحظة الخلق – كتابة النّصّ – فعلٌ طقوسيّ مشمول بسحرٍ ما ، سحر يجعل الأشياء غامضة موحية فنجده يجمع العقل (الفلسفة) والقلب (الصُّوفيَّة) في رؤيتهِ وكأنَّهُ يطبّق ما قالهُ نيتشه :"إن العقل يجب أن يكون بمثابة أحشاء القلب" [١] .

سيعالجُ هذا الفصل كيفيَّة تجريب البرغوثيّ في موضوعاتهِ السَّرديَّة ، وذلك مِنْ خلال عدَّةِ محاور مِنْها : السَّرد الذاتي في القصيدة المتشابك مع سيرتيهِ النّثريتين اللتين أشار بهما أنَّهُ تأثَّرَ بالصُّوفيَّة ، ثمَّ سيوضِح المحور الثّاني السَّرد الصّوفي في قصائدهِ ببعديه : الذّات الصّوفيَّة وعلاقتها بالآخر ، والذّكور والأنوثة بما تحملهُ مِنَ الطَّاقة الإيروسيَّة .

ثمَّ سيتناول المحور الثّالث السَّرد الوجوديّ في قصائدهِ بما يحملهُ منْ اغتراب وأسئلة وجود وموت وموقف الذّات الإنسانيَّة منها.

أوَّلاً : السَّرد الذّاتيّ [٢]

تتعدَّدُ أنواع الكتابة السّيريَّة ، بوصفها نصًّا أدبيًّا يتمركزُ حولَ الأنا في تجربتها المتعالقة مع الآخر في سياقٍ تاريخيّ وثقافيّ مكثف زمكانيًا ، كتابةٌ قوامها السَّرد نثرًا كون اللغة السَّرديَّة هي التي تحدِّدُ ملامح الخطاب ، ولا يمثّل دخولها الخطاب الشّعريّ هتكًا لخصوصيَّة كتابتها وإنَّما تنبني على تجاور السّرديّ والشّعريّ معًا لاسيما وأنَّ النّصّ الحديث "يستعصي على مقام

---

[١]: بدويّ ، عبد الرّحمن (١٩٩٨) **نيتشه** ، مكتبة الهيئة المصريَّة ، القاهرة ، ط٢ ، ص: ٢٠٠

[٢]لاستجلاء السَّير الذّاتي قي قصائِدهِ عدتُ بشكلٍ رئيس إلى سيرتيه النّثريتين : الضَّوء الأزرق ، وسأكونُ بينَ اللوز بالإضافَةِ إلى مدونتهِ في قوانين الشّعر التي جمعها الباحث مراد سودانيّ .

التّجنيس والفصل بينَ نوعي السّيرة الذّاتيَّة النّثريَّة و الشّعريّة " [١].

فالسّيرة الذّاتيَّة في الشّعر تتحدّ بمزايا أسلوبيَّة تنزاحُ بها عن السّرد ، وتنهلُ منها في آنٍ فتصيرُ " قولاً شعريًّا ذا نزعةٍ سرديَّةٍ ، تتمركز في الذّات الشّعريَّةِ السَّاردةحولَ ذاتها ، محورها الأنويّ وتنتمي أحداثها وأمكنتها وأزمنتها في الواقع خارج المتخيَّل الشّعريّ "[٢]

وأنّ في قيامها على اللغة الشّعريَّة مرتكزًا للسَّردِ يُكثّفُ طاقات القول ، ليكونَ " أكثر تركيزًا وتحديدًا وتبئيرًا على مستوى الزّمان والمكان والحدث والحكي " [٣].

وفي هذا الإطار يتلاقي الشَّاعر والرَّاوي ، ويندرجان معًا في تداخلٍ مستمرّ وغير نهائيّ " يكونُ فيهِ الشّاعر مصدرًا لتخيّلات الرَّاوي"[٤] فالكيان الجسديّ والنّفسيّ والذّهنيّ للشَّاعر يُصهر ويعاد تشكيلهُ بعد شحنه بالخيال مما يوفّرُ حريَة غير محدودة في تقليب التجّربة الشَّخصيَّة وإعادة صوغ الوقائِع واحتمالاتها "دونَ خوفٍ من الوصف البارد المحايد للتّجربة ولا الانقطاع التخيّيليّ عنها " [٥].

تعجّ قصيدة "التّحوّلات " لحسين البرغوثيّ بكثافة سير- ذاتيَّة هائِلة تكاد تعيق أحيانًا سيولة السَّرد الشّعريّ فيها لشدَّةِ حضورها وتراكمها في الجسد الشّعريّ للقصيدة ، الأمر الذي يثير إشكاليَّة في طبيعة القصيدة من حيث طبيعتها وحساسيَّة تداخلها الأجناسيّ ؛ إذْ إنَّ قصيدة السَّيرةالذاتيَّة لا يمكنها أنْ تنهض بحمولة سير ذاتيَّة تفوقُ كيانها الشّعريّ وتتفوّق عليهِ ، ليكون حجم حضور السّيرة الذّاتيَّة استنادًا إلى خصوصيَّة التّجربة الشّعريَّة في القصيدة .

"وروحٌ قديمةٌ مِنَ الشَّجر البريّ والبلّوط تسكنني ، وصوتكِ ،
والثّلج الأزرق يسكنني ، مرّي مرورًا فوقَ سطح البيتِ ،
هلْ أنتِ موجودةٌ ؟ هلْ لوهمي عنكِ أساسٌ وقد ضاع عمري خلفكِ ؟
يسألُ هذا حبيبٌ قديم ، ويخشعُ في بابِ ذكراكِ كهلٌ . أجترُّ عشبكِ من قبيل الاستراحةِ في ربيع كان تحت حوافري ومضى .
أجترُّ ذكرى تعرّيكِ في العشبِ ، بينَ زهورٍ وشمسٍ ، مررتُ عليكِ مرورَ الهواءِ ، تقوّستُ فوقكِ مثل ازرقاق السَّماء ، وكانَ البحرُ يزبد
لمْ أكنْ أسدًا صغيرًا . كنتُ هذا في زمانٍ مضى .
واليوم أرحلُ ، في الفنادق ، حيثُ ضوء القمر فوق وجوه الرّاقصات

---

[١] الباردي ، محمَّد (١٩٩٧) ، **السّيرة الذّاتية في الأدب العربيّ** ، مجلّة فصول ، مج : ١٦ ، ع: ٣ ، ص: ٦٨

[٢] عبيد، محمَّد صابر ، (٢٠٠٥) ، **تمظهرات التّشكيل السَّير الذّاتيّ** ، منشورات اتحاد كتّاب العرب ، دمشق ، ص: ١٤٢

[٣] المرجع السَّابق ، ص: ١٤٤

[٤] المرجع السَّابق ، ص: ٢٦٢

[٥] عبيد ، محمّد صابر (٢٠١١) ، **المغامرة الجماليَّة للنّصّ السّير ذاتيّ** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، دار جدارا للكتاب العالمي ، عمَّان ، ص: ٢٠١٧

بكيتُ لمّا مرّ وجهكِ في مخيّلةِ المرايا ، هناك
مشنقةٌ وأجراس تدقّ وفي براري الرّوح ترتفع الضّحايا ، وعيناكِ
وحدهما ، تنظران إليّ من بين النّجوم ،
ولستُ بالأسد الصّغير ، لقد نضجتُ الآن ، واخشوشنت غرّتي
فالمسيها ؛
سوفَ توصلكِ الأمانَ ، وسوف توصلني إلى الغابات " [1]

فالمرتكز الموضوعي والبنائيّ الذي يعتمدهُ الرّاوي/ الشّاعر في السَّرد الذّاتيّ هو روحُ المكان لكنّه يستعرضُه بلغة مكثّفةٍ ، ورمزيَّة المكان الذي يغدو مصيدة " وكم تبدو المصيدة متاهة أحيانًا "[2]، ومحور هذا المكان الطّبيعة بانفتاح أفقها و بوعورتها وجمالياتها التي حضنت طفولته وشكلتها ، فالبرغوثيّ هو ابن الرِّيف والذّاكرة الرّعويّة والقمريّة ، حيث جماليّات البرّ وإيقاعات الوعر، وسياقات الانتباه لفوران الطبيعة في ذاتهِ الشّاعرة، الذّاكرة القمريَّة هي التي تطغى وتهيمن وتحفر في الذّات بعيدًا ***" ففلسطين لون الذّاكرة القمريّ ، فالقمر هو الضّوء الوحيد في الليل الذي يكشف معالم الأشياء . ولقرويّ فلسطينيّ مثلي ، لا يمكن فهم الغربة ؛ غربتهُ عن العالم أو نفسهِ ، إلا بالعودةِ إلى ثقافتهِ الفلسطينيَّة***" .[3]

وقد ظلّت الطّبيعة تسيطر على نصّه الذي حاول استرجاع ما طواهُ الزّمن من أجل العودة إلى المكان / الوطن بكامل طاقتهِ وحيويته وتجلي مكامنه في سرد السّيرة الشّعريّة والنّثريَّة .
لدى البرغوثيّ ثمَّة اشتباك وحواريَّة ترسم معالم طفولتهِ ذاتها لكن عبر إيقاعات لغويّة مختلفة ، فيقول في قصيدة " النّسر " :

" موجٌ يجيء ، ويأخذ شكل الكلامِ البطيء ،
إنّي أحسّ لعلّها خانت ،
أحسّ النّخلَ مثلَ العصافير : نحوَ الخيانةِ صارَ يميلُ ،
وهذا هوَ الليلُ يخضرّ تاجًا على مفرق الرَّأس ، تاجًا يضيءُ
أحسّ الصّنوبر يطفح ويتجلّى
أحسّ : ترنّ ضحكتها بينَ أجراس الكنائس ، هذا ابتعادي عنها
هذا ابتعادي عنها ، إنّني أنفصلُ
... لعلّ المسافات تزداد بعدًا ، أمدّ يديَّ إلى نجمتين وأعجبُ :

---
[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٦٢
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الضّوء الأزرق** ، ص: ٦٧
[3] البرغوثيّ ، حسين ، **المرجع السَّابق** ، ص: ١٨

كيفَ هنا نتّصلْ ؟

أنا النَّسرُ فوقَ القناطر : كالرَّغبةِ الواقفة .

أطيرُ إلى عشٍّ تعودّتُ فيه الحياة ، وفوقَ الصّخور

البيض يلمعُ نجمٌ وظلّ ، لماذا أظلّ لمْ يبقَ قوَّة في جناحيَّ إلا الأقلُّ الأقلُّ .

... وأسألُ :هلْ في مجالسكم ،

ساحاتكم ،

كلّ هذي المحاكم والأبهات وليسَ لمن تحكمونَ عليهِ بنفي محلٌّ ؟

أليسَ لمن تحكمونَ عليهِ بهذا العماء وتلك السّجون قيودٌ

تليقُ بنسرٍ ،

بلادٌ ترى في الخواءِ خواءً

ولا شيءَ غير الخواءِ ،

أليسَ لمن نحكمون عليهِ بنفي محلٌّ ؟

... أطير

فتعوي عليَّ الرّيحُ ، والآفاقُ عليّ فأطفحُ كالنَّهر

بالطّين ، والرّغواتِ " [1]

لمْ تغادر سرديَّة هذهِ القصيدة المناخ الشّعريّ ؛ فلغتها تتمتَّعُ بأسلوب البرغوثيّ الذي يجعلُ مِنْ نثرهِ نثرًا كأنَّهُ نظم ومِنْ شعرهِ نظمًا كأنَّهُ نثر، يقول في الضَّوء الأزرق- فصلُ (عن بعض مما رأى النّسر) :

" وأنا طفلٌ في الجبالِ ، كنتُ أحبُّ أنْ أرعى بغلتنا ، وأرتاحُ في فيء الزّيتون والصّنوبر ، وقدماي في برودة التّراب ، تحت النّجومِ أحدّق غربًا في البعيد نحوَ البحر الأبيض المتوسِّط ، لكنني لمْ أرَ البحرَ عن قربٍ أبدًا ، فقد احتلّت إسرائيل السّهل السّاحليّ كلَّهُ .. ولما رأيتُ البحر لأول مرَّةٍ في بيروت أحببتُ أن أمشي في الزَّبد حتى لا أرى إلا ظهر الموج يجيءُ قادمًا مما وراء الأفق.. في أواخر الخمسينيات ، تدخّلت قوّات المارينز الأميركيَّة في الحرب الأهليَّة في لبنان ، ورحّلونا أنا وأمّي وأبي على ظهر طائرة نظرتُ مِنْ شبّاكِ الطّائرة كان هناك ظلّ أزرق لا اسم له عندي ولم أدر ما كانَ هو : كانَ البحرُ . هذا أوَّل ذاكرتي ، أوّلها المطلق ، وقعرها الطّينيّ والزّبد " [2]

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٤

[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الضَّوء الأزرق** ، ص: ٧٣

في أغلب مقاطعه السَّرديَّة تظهر لفظة النّجوم التيوجد فيها كما الأقدمين طاقة وفعلاً وهيمنة وقدرة على تحريك الرَّاكد في الذَّات والوعي .

وفي مقطع سرديّ مِنْ ديوانه "ليلى وتوبة" يستحضر الإشارات المكانيَّة الفلسطينيَّة الصَّريحة بمعمارها البنائيّ والدّينيّ المشتبكة بطبيعتها ، فقد كانَ دائِم الحنين إلى وطنهِ ، فيقول :

" في القدس ، تحتَ القبَّةِ الذهب لغةَ الله فوقَ الجدار الهندسيّ

مشربةً بالأزرق والأسود والخمريّ في الميم والرَّاء

فإذا ما رأيتَ سماءَ نِصفها أزرق والنّصف أسودَ ، والشّمس حمراءَ

كالحبرِ فيها ... هناكَ سمائي وبينَ الصّنوبر والفيء ، وزقزقةِ

العصافير التي لونها كالتّراب ، نسيتُ " كتاب الأغاني " [1]

بُني المقطعُ على هندسة ثنائيَّة ؛ هندسة المعمار المكانيّ ، وهندسة لغة صلبة ، ومتماسكة، ومنشبكةٍ بالسَّماء ، والرّوح والجسد ، يعلو من خلالها المخيالُ ، ويتسامق في حضرةِ اللون . فحضور اللون ضرورة في الشّعر إذْ كان يرى البرغوثيّ بأن " الشّعر الفلسطينيّ مصاب بعمى ألوان، ولطالما أشار بأنه يقرأ للعديد من الشُعراء ولا يجد لوناً في نصوصهم " [2]

أخالُ البرغوثيّ قد بنى السّير الذاتي في قصائِدهِ على تقنية المرآة وعلى طريقة مَنْ يرى ذاتهُ في المكان على شكلِ صورٍ بلقطاتٍ متنوّعة تتفاوت في امتدادها وتكثيفها

" أصابعكِ البيضاء تعبرُ في حلمي كعشر مرايا ،

وأرى وجهي فيها كنارٍ بغيرِ دخانٍ ، لا تجرحي القلب يا رغبتي

في الحنان ، يحدثُ أحنُّ إليكِ ، فأنزلُ مثل رفوفِ الحمامْ

في أرصفة المدن الشّتويَّة .. وأنقرُ ذبذبة الأضواء من بركِ الماء " [3]

وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ ديوان "ليلى وتوبة" قدْ كتبهُ البرغوثيّ بالتّزامن مع كتابتهِ لسيرتهِ النّثريّة الضّوء الأزرق – كما ذكرنا آنفًا- وقد انطوى العملان على سرد تفاصيل رحلتهِ إلى مدينة سياتل وتسكعهِ في غاباتها وما دفعهُ لكتابتهما طنين الدّهن و خوفه من فقدان عقلهِ ،فعاد إلى التّراث حفاظًا عليهِ :

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٤٠

[2] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ،مرجعٌ سابق ص: ١١١

[3] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٠٢

" تجوّلتُ في الغابة الزّرقاء – اللونُ سرٌّ -
أتابعُ مثل الغزالة خيط عطرٍ من عطور الأخيليَّة ،
والعنادلُ في سبيلي نصفُ ساهمةٍ ، وقد زرعتْ ، في رأسها
إبرٌ إذا نوعتْ عاودتها رغبة في الغناءِ ، وقد ينفكُّ عنْ احوالها السِّحْرُ
قصرٌ مِنَ البلّور ، أدخلُ بابهُ ، وأشمّ رائحة مِنَ الورد الكثيفْ
آخرُ الرّوح هذا ،
فسجني مخيف .
وأراك خلفَ البابِ ظلاً أخضرًا وتمرّين ولا تدخلينْ
وتمدّينَ كفّيكِ للمفتاح تقتربينَ في خوفٍ وتبتعدينْ
وأبقى واقِفًا ، في قاعةٍ زرقاء مغلقة بالانتظار ، لماذا
إذن تعدينْ
مثل أغنية على جيتار روحي تبذرُ
الشّكّ في قصرٍ وحيدٍ
حولهُ وردٌ يحنُّ إلى اليقين ؟ " [١]

بالمقابل حينما ننظرُ في "الضّوء الأزرق" نجد تقاطعات جوهريَّة مع المقطع السَّابق ، فيما يخصُّ المكان ، واللون ، والحيرة، والشّك ، والحنين إلى الطّفولةِ ، وموسيقا الجنون الصّاخبة التي أراها صنو العبقريَّة وليسَ تدميرًا فيزيائيًّا للذّهن .

" لسبب غامضٍ وجدت نفسي أقضي جلّ وقتي في سياتل متردّدًا بينَ أمكنةٍ ثلاثةٍ : سينماتك الوهم العظيم ، وحانة القمر الأزرق ، ومقهى المخرج الأخير .
جذبتني أسماء الأمكنة، جذبني أكثر اسم القمر الأزرق ، اللون جذبني : الأزرق مهدئ للأعصاب كنتُ على حافةِ الجنون ، ... الأزرق لون اوَّل كائنٍ فاض عن طبيعتنا الأولى ، الأزرق لون طاقة الخلق فينا ، كنتُ أغمض عينيّ وأستمع لموسيقى كلاسيكيَّة ، كنتُ أتخيَّلُ نفسي في واد في جبال طفولتي .. لا أدري هل كانَ هذا حنين للطّفولةِ ام شكّ في كلّ شيء غربة عن كلّ شيء ؟

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، الآثار الشّعريَّة ، ص: ١١٩

.. في ممر الغابة الصّغيرة حولَ الحرم الجامعيّ ، كنتُ افكّر في ليلى الأخيليَّة .." [١]

تنطوي قصيدة " النّيل " على أبعاد دينيَّة وتاريخيَّة وثقافيَّة وطبيعيَّة وحتّى فلكلوريَّة ورمزيَّة لتشكّل مراياها مشهديَّة متكاملة لمسيرة الذّات في المكان ، عاكسة تجربته بكلّ أبعادها :اغترابًا وبحثًا عن الذّات وانتهاء بالتّوحّد بالمكان – الرّمز ، ففي مقطع من هذهِ القصيدة نجد في بعدها المباشر ما يفصح عن التّضاد فالعودة لا تأتي إلا بعد التّرحال – ومحوره النّيل عاكسًا علاقته بالمكان المتعيّن جغرافيًّا ، غير أنَّ الشّاعر يحوّل البعد التّقريريّ هذا، ويدفعه باتجاه الرّمز ليأخذ مكانه بعدًا رمزيًا في إحالته للعودة إلى ذاتهِ فيقول :

" يوجعُ النّيلُ ؛ لا نحنُ منهُ ولا هو منَّا
ونبعدُ عنهُ ويبعدُ عنَّا ، بماذا نحسّ إذا اقترب ؟
... أمرُّ على الأرض كأنّي لستُ معنيًّا إذا ما
مررتُ بأن أدافع عن قطعة الأرض التي أوجد فيها
أمرّ على الأرض حتّى أودّعها
وجئتُ غريبًا إليها ، ومِنْ كوكبٍ آخر ، جئتُ
أودِّعُ ، منذهلاً بالشّوارع والنّاس ...
إلى لا جهات أروح ، أروحُ
إلى لا جهات أعود
دعيني
يوجع جدًّا إلهي إلهي إلهي " [٢]

تتضمّن القصيدة دلالتيّ المكان : النّهر (النّيل) والمدينة (بيروت) وأخالُ النّهر دالاً على التّيه والحيرةِ مِنْ اتساع المعرفة فكلما اتسعت معرفته زادت حيرتهُ وتعمّق التّيه لدخول الظّنّ بكلّ ما اكتسب في رحلتهِ من الغربة إلى الوطن ، ولعلّ فضاء السّيرة النّثريَّة أرحب ليعبر عن ذلِكَ

" غريب، وأنا أحدِّقُ في المرآةِ ، أريد أنْ أرحل بحثًا عن اسم لي ، وعن مدينة لاسمي سأمرّ على طيبة مصر ، وبابل وتدمر ..يا إلهي كم كنتُ وحدي ، وكأنّني الشّاعر الذي يطوف في أصقاع موحشة لا أثر فيها لكائنٍ حيّ فاستدرتُ إلى عالمي الخاصّ " [٣]

عالمهُ الذي بني على ركائز الأدب الجاهلي والثقافة العربيّة الإسلاميّة، ومِنْ ثمَّ الفنّ الغربي

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الضّوء الأزرق** ، ص: ١٧
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٨٩
[٣] البرغوثيّ ، حسين (٢٠٠٤) ، **سأكونُ بينَ اللوز** ، المؤسّسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر ، بيروت ، ص: ١٢٢

وفلسفتهِ التي حضرت في نصّهِ الشّعريّ للتّعليق أو التّوضيح أو لتكونَ زخرفًا لا فكاكَ منهُ وقد برز هذا التأثر بشكلٍ جليّ في ديوانهِ الأوّل " رؤيا" .

"لا وقتَ عندي كي أفسِّرَ ما أحنّ إليهِ ،
عتمٌ ما يضيءُ إشارتان بلا تفاصيل ،
وقدْ لاقى الهزبر أخاكَ بشرًا " [1]

ونراهُ في مقطع آخر يمزج رموز الأدب العربيّ بغيرها في ذات المقطع فيحتفي بليلى رمزًا للحبّ الكلاسيكيّ وإلزا – الرمز الدرويشيّ ، سرد تجري أحداثهُ على مسرح عطيل :

" يا قيسُ قد أحببتُ ، قبلكَ ليلى " ليلى الأخرى
ومنحتها لشواطئ النّسيان والذكرى
يا قيسُ عالية ناطحات السّماءِ
يا قيسُ عالية ناطحاتُ السّماء هناكَ ، ومنها
ترى ليلى و " إلزا" تحاولان منا الهرب
... نحنُ نغار ويوجعنا شيءٌ ، أقصد ، والغيرةُ ليستْ ملكًا
فنحاوله ،
أو نبذلهُ في قصر " عطيل"
فأينَ ليلى ولبنى ؟ وأيَّة أوهام أخرى تعزّ علينا
فأكركر في حضن أبي
حتّى ينشد لي : " سجّل أنا عربيّ ! " [2]

وقدْ أنشأ هذا انفصام شخصيّة روحيّ بين النّسق الشّرقيّ العربيّ الإسلاميّ وبين النّسق الغربيّ ككل، ما خلق لديه "أزمة هوية" وضياع ذات .

"تأثر بـ جورج لوكاتش وت.س إليوت ورأى في الأخير أعظم شعراء الغرب ودرويش أعظم شعراء العرب "[3] وقد استحضر نصوصهما في غير جملةٍ شعريَّة .

" أنا لستُ الأمير هاملت

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٩
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٥٠
[3] السّودانيّ مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ص: ٨٨

، ***وليسَ مقصودًا مِنْ معنايَ أنْ أكون "*** [1] وهذهِ الجملة مستمدّة مِنْ بيت شعر لـ (ت. س. إليوت) [2].

فيقولُ في المرآة الخامسة :

"كلُّ ما نكتبهُ مِنْ شعرٍ سينقلبُ معناهُ بالطَّريقةِ نفسها ، عندما تكتملُ القصيدةُ التي في ذهنِ الكون ! وربَّما تكونُ قصيدتي صبغة ، تزيينات على طرف القناع عندها ، أعني أنَّ معنى القصيدة ، أيَّة قصيدة ، قصائدِ (ت. س. إليوت) مثلاً أو لوركا ، لا معنى لها إلا في سياقٍ معيَّن . عندما نقرأ المتنبي و (ت.س. إليوت) الآن نقرأ الاثنين معًا ، فنرى المتنبي بطريقةٍ مختلفةٍ و(ت. س. إليوت) بطريقةٍ أخرى بسياق عربيّ .

ومع ذلِكَ لا المتنبّي ولا (ت. س. إليوت) يعرفان شيئًا عن بعضهما. في القصيدة التي في ذهن الكون " يتعارف" كلّ الشِّعر العالميّ وتكتمل اللوحة ! مَنْ يدري كيفَ سيقرأ إله الشِّعر هذهِ القصيدة ؟ " [3]

وقدْ تأثّر بغير أديبٍ عربيّ ففي الكلاسيكيّة منهم : المتنبي ، وامرؤ القيس ، والصَّعاليك ، مع تقدير خاصّ للمعلّقات ولبعضٍ من شعر مجنون ليلى ، ولوتريات ليليّة للنّواب التي اعتبرها الأرض الخراب للعالم العربيّ مقابل إليوت في الأرض الخراب للعالم الغربيّ" [4].

"تمتتُ لهُ : (عليكَ السَّلامُ) ولمْ يأتِ إلا الصَّدى

فإذن ، كيفَ قال إذنْ :

ولو أنَّ ليلى الأخيليَّة سلَّمتْ

عليَّ ودوني جندلٌ وصفائحُ

لسلَّمتُ تسليمَ البشاشَةِ أو زقا

إليها صدىً مِنْ جانبِ القبرِ صائحُ؟

قربها جملٌ رماديٌّ يميلُ إلى الاحمرار ،

يلوكُ العشبَ اليابسَ

حينًا وحينًا يفكّرُ في معنى الوقوف

على الطَّلل " [5]

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٥٥

[2] إليوت ، توماس ستيرنز (١٨٨٨- ١٩٦٥) ، **الأعمال الكاملة : رباعيات أربع** ، ترجمة : توفيق صايغ ، ط٢ ، دار الريس ، لندن ، ١٩٩٠ ص: ١٨٨ ،

[3] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٨٣

[4] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ص: ٨٥

[5] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١١٣

لكنّهُ يخرجُ عن النّمط التأثريّ المألوف ، ويجرّب ليخلق خطًّا أسلوبيًا مرتبطًا بتراثهِ ، ففي قصيدة "جاز شرقيّ" تسيطرُ عليهِ فكرة التّراث والتّجريب في بحور الشّعر فضلاً عن التّجريب في نصوص الشّنفرى والمتنبّي .

" حكمتي في خطوتي والدّربُ خطٌّ مائلٌ أو زائلٌ
مستفعلن أو فاعلاتن أو فاعلُ

اتركوني كأنّي على الوجناء[1] في ظهر موجةٍ

رمت بي بحارًا ما لهنَّ سواحِلُ

وداعًا بني أمّي أنيخوا مطيّكم !
فإنّي إلى قومٍ سواكم لأميلُ
ولي دونكم أهلونَ : سيدٌ عملّسٌ
وأرقطُ زهلولٌ وعَرْفاءُ جيألُ
لا تقولوا لي:
ودّع أميمية إنَّ الرّكبَ مرتحلُ
وهلْ تطيقُ وداعًا أيّها الرّجلُ
مستفعلنُ فعلٌ مستفعلنُ فَعِلُ " [2]

وبالتزامن مع رؤيا التّجريب هذهِ ، كتب البرغوثيّ سلسلة أبحاث أكاديميّة للبحث عن مخرج يقصي القصيدة الفلسطينيَّة عن النّمطيَّة ،الأمر الذي تولّد لديهِ بعدما أدخلهُ ديوان (عاشق من فلسطين) فقرر أن لا يكتب شعرًا ، لكنَّهُ عاد لكتابته " بقلب جمالية درويش وصفاء جملته الشعرية إلى تحوير عبر إدخال مفهومي (العنف والقبح) ليقدّم المختلف، إنه يريد التَّحرر من سيطرة تجربة درويش عليه"[3]

والقصيدة لدى البرغوثيّ مكان ، والأرض مكان ؛ لذا نراهُ يزرعُ في أرض قصيدته موروثه الشّعبيّ والفلكلوريّ ، وبرزَ ذلِكَ مِنْ خلال اعتمادهِ الواضِح على اللهجة الفلسطينيَّة المحكيَّة

فيقول:
" سافرتو في ليلة قَمَرْ

[1] القصيدة للمتنبي مطلعها قِفَا تَرَيَا وَدْقِي فَهَاتَا المَخَايِلُ ، والبيت الذي تناصّ معه البرغوثيّ بالأصل :
كأنّي من الوجناءِ في ظهرِ موجةٍ ** رمتْ بي بحارًا ما لهنَّ سواحلُ
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٢٧
[3] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ص: ٥٥

خلّيتو قلبي على الدَّرجْ
يلمع مثل دبّوس فِضَة آه
لو حطيتو قلبي في جدايلكم .
سافرتو في ليلة قمر – هيك القضا –

خلّيتو قلبي في الفضا
طاير مثل منديل فوق الشَّجَر حملوا الهوا اه اه
لو طوّيتو قلبي في حقايبكم .
ويداي شبّاكان مفتوحان للقمر العتيقْ
وأنتِ واقفةٌ كنرجستين بينهما .
ويمتدُ الطَّريقْ
مثل أغنية يبلّلها النَّدى . أصطادُ الصَّدى
البريّ مِنْ شلال صوتكِ ، حينَ يسقطُ فيّ مِنْ ماضٍ سحيق.
وتجيءُ نحوي الأغنيَّة :
سافرتو في ليلة قمرْ ...
بس آه .. آه ... آه لو طوّيتو قلبي في حقايبكم " [١]

يلتقي التمنّي مع قوَّة حضور الأنا الشّعريَّة المنسوبة بوضوح إلى الرّاوي السَّير ذاتيّ الشّعريّ ، وهو يسعى إلى اختزال غربتهِ عَنْ وطنهِ متوسّلاً باللهجة المحكيَّة ؛ لذا ترتفع نسبة الحضور الذَّاتيّ للرّاوي الشّعريّ ،والشّعبي بكثافةٍ وتمركز عاليين ، على صعيد نشر ثقافة الهويَّة بتشكيلها الموروث الشّعبيّ . حكاية مسرودة عبر الزّمن والمكان الفضائيّ الباحث عَنْ الوطن في قلبهِ عبرَ العشق الكليّ المفتوح والشَّامل .

❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

عالج المحور السَّابق ملامح انعكاس سيرة البرغوثيّ النّثريَّة على سرديتهِ الشّعريَّة ، وكأنَّهُ يؤكّدُ بذلك نظريَّة التّراسل الأجناسيّ في شعرهِ شكلاً ومضمونًا ، كما أنَّه وضَّح آلية حضور المكان والزَّمان وبعض الشَّخصيَّات في ثناياه وقد حدّدت سيرته الذّاتيَّة شكل المكان والزَّمان وأبعاد الحدث في قصيدتهِ . ومِنْ خلال النَّظر في سيرتيه (النّثريَّة ، والشّعريَّة) لفتتني سيطرة الفكرة الصُّوفيّة على سرديتهِ بأبعادها المختلفة وهذا ما سأحاول معالجته في الجزئيَّة اللاحقة .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٢١

ثانيًا : السَّرد الصُّوفيّ

يرتكزُ السَّردُ الصّوفيّ على الرّؤيا الرَّمزيَّة فهي " الحَقلُ الذي يؤسِسُ فيه الصّوفيّة وجودهم "[١] ؛ لأنّ المتصوّفة قدْ مارَسوا عمليّاتِ التّشفيرِ اللغويّ، مِنْ خلالِ دلالات الكلمات الأولى التي رسّختها الثّقافة ، وتمّ إدراجها في أنساقٍ رمزيّةٍ جديدة، ترتبطُ بعالم التّجربة ، ذلِكَ أنّ المنظومة السَّرديَّةالصّوفيَّة تنهضُ على الإشارةِ والرّمز وفق ثنائيّةِ الظّاهر والباطِنمما أضفى عليها خصوصيّة في التّأويل والإنتاج والتأسيس .

لجأت السَّرديَّة الصُّوفيَّة إلى الرّمز والإشارة لأنَّ " ما يخفى على المتكلم كشفهُ بالعبارَةِ ؛ ... لأنّهُ إذا صارَ إلى الشّرح والعبارةِ يخفى ويذهب رونقهُ "[٢] ، وكأنَّ في ذلِكَ مقابلةصريحة بينَ الظّاهرِ والباطِنِ ؛ فباطنُ السَّرد يحملُ في ثناياهُ ما تحدّثَ عنهُ التّوحيديّ في إشاراتهِ الإلهيَّة " أما الإشارة المدفونة في العبارة ، فهي التي تجافت عنها؛ تنزّهت عمّا يتحكّم في الأسماءِ والأفعال والحروف ... فلا إشارة ولا عبارة إلا على سبيلِ الاستعارَةِ والإعارة "[٣]و.ما يعنيهِ أنّ العبارة قرينة الوضوح والكشفِ والبيان أمَّاالإشارَةُ فقرينة الغموض والخفاء والإيحاء ، والعبارَةُ حقلها الحقيقة التي يخاطِب بها العوام ، والإشارَةُ حقلها المجاز التي يخاطِبُ بها الخواص ، فهي " تبعد عن الفهمِ ولكنّها لا تخفى على ما من يكونُ أهله "[٤] .

بنيت السَّرديَّة الصّوفيّةُ في بُعدها الدّينيّ ، على قراءةِ الذّات والوجود في علاقتهِ بالمُطْلَق؛ في حالَةٍ تنصَّهرُ فيها الذّات بموضوعها، فلا تتحرّكُ إلا في فضاءٍ ينشدُّ إلى الذّاتِ الإلهيّةِ، بوصْفِها المركز والمرجع الذي تحيل إليه النّصوص .

ولكنّالاتجاه قد انزاح عنْ الوظائِف الدّينيّة في السَّرديَّات الحديثة ، لِيشكّلَ مرجعيّة اجتماعيّة وثقافيّةٍ ووجوديّة مغايرة ، على أنَّ هذه المُغايَرَة لا تبتّ الصّلة بالمرجعيَّةِ الصُّوفيَّة إنَّما تجعل منها مستوى قرائيًّا أوليًا ، أمَّا الانزياح والتّحويل والمغايرة في السّرديَّة الصّوفيَّة الحديثة فتؤسّس لمستوى قرائيّ ثانٍ يتكفّل المتلقي – المؤوّل بفكّهِ ، وفقاً لمعطيات التّجربَةِ والنّصّ في تشكيلهما.

وكي ينضوي نصٌّ ما في إطار السَّرديَّة الصّوفيّة عليهِ أنْ يلتَزمَ بمحدداتٍ رئيسة، تتمثّلُ في :

---

[١]العدني ، مصطفى (١٩٩٤) ، **استيطيقيا الإشارة (دراسَة سيميوطيقيّةٍ بلاغيّة)** ، دارُ المعارفِ ، الإسكندريّة ص: ٣١ .

[٢]الطّوسيّ ، عبد الله بن سراج ،(٢٠٠١) **اللمع في تاريخ التّصوّف الإسلاميّ** ، ضبطهُ وصحّحَهُ كامل الهنداويّ ، دار الكتب العلميَّة بيروت، ص: ٣٦

[٣]التّوحيديّ ،أبو حيّان (١٩٧٣) ، **الإشارات الإلهيّة** ، تحقيق: وداد القاضي، دارُ الثقافةِ – بيروت ، ص: ٦١

[٤]المرجع سابق ص: ٥٤

"الغَرَضُ المتحدّث عنه، والمعجم التّقنيّ ، وكيفيّة استعمالهِ، والمقصديّة "[١] ، لكنَّ السَّرديَّة الصّوفيَّة الحديثة تحملُ في باطنها غرض المقصديَّة وتنشرها في حقولٍ متعدِّدة : اجتماعيّة، وسياسيّةٍ ، وثقافيّةٍ ، ووجوديّةٍ، ودينيّةٍ.

إنَّ البرغوثيّ في نصّه الشّعريّ وفي توظيفهِ للسَّرد الصّوفيّ ، لا يخوض تجربَةً صوفيّة دينيّة ، ولا يتورّطُ بمحورها العقائديّ ، بل يجعَل النّصّ مجالَ تجربتهِ ومدارَ رؤياهُ ، متشكّلاً في إطار الصّوفيّة ؛ منزاحًا عن السَّرديَّة الصّوفيّة الكلاسيكيَّة ، التي تنتظِمها تجربَةٌ دينيّة خالِصة صوفيتهُ "صوفيَّة خاصَّة .. شطحٌ وكشفٌ " [٢].

حاول إضفاء بعض المعاني والدّلالات الجديدة التي تتمثّل في أغلبها مرجعيَّات لغويَّة وثقافيَّة على شعرهِ ، مما جعل مِنْ سرديَّة القصيدة – بوصفها حديثة – مستوى جديدًا مِنَ التّشفير اللغويّ.

"رؤيتي صوفيَّة ، ولكن أرجو أن لا تكون صوفيَّة بالمعنى المتعارف عليه؛ فالصُّوفية أيضًا أصبحت موضة، أعتقد أنها صوفية خاصة، ليست بالضرورة صوفية ممتدَّة في النِّفري مثلاً، عندما تتعامل مع "الكولاج" تتعامل معه بطريقة خاصة .

جزء من "صوفيتي" في بوذا ولاوتسو وجلال الدين الرومي وابن عربي وماركس، لكن احذر أن تكون الكتابة نمطية، بمعنى أن تكرر الكتابة الصوفية نفسها، لذلك لدي رؤية مختلفة أو صوفية جديدة."[٣] صوفيَّةٌ مختلفة أراها مستمدَّة مِنْ نسقيّ الشّرق والغرب للخروج على المعرفة المنمّطة والميكانيكيَّة والثّابتة والمعلّبة فلغتهُ السَّرديَّة لَمْ تكن واسِطة أو أداة لنقل المعرفة ، أو واسطة للتّعبير، والقول ، إنَّما هي غاية ، وفي إحد حوارتهِ يؤكّدُ ذلِكَ بقولهِ : " اللغة ليست للإيصال، ولا هي واسطة بين الذّات والواقع، لا يوجد وجود للذّات ولا للواقع خارج اللغة الذّات والواقع هما مفهومان قبل كلّ شيء.

وقدْ برزت صوفيَّة البرغوثيّ في قصيدتهِ عبر عدَّةِ أبعاد مِنْها : الذّات التي يراها البرغوثيّ طفلاً يبحثُ عَنْ علاقتهِ بالآخر ، وقدْ تنشطر هذهِ الذّات إلى مؤنّث ومذكّر ومِنْ ثمَّ يتّحدان في حالة حبّ روحانيَّة ليصلا إلى المطلق وهذا ما سأتحدَّثُ عنهُ بشيء مِنَ التّفصيل في الجزئيتين القادمتين .

❊❊❊❊❊❊❊

---

[١] المرجع السّابق، ص: ١١-١٢

[٢] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ص: ١٦

[٣] السّودانيّ ، مراد ، **المرجع السَّابق** ، ص: ١٠٩ ورد ذلِكَ في مقال فنّ الكولاج

أ- الذّات الصّوفيَّة والآخر:

تَقومُ التّجربة الصّوفيَّة في جوهرها على موقِفٍ ذاتيّ " فالتّجربة ، هي الطّريقُ الوحيدة للمعرفة "[١]فالموقف الذّاتي يدْفَعُ بصاحبِهِ إلى التّوجه الدّينيّ ،ومِنْ ثمَّ ليسلُكَ الطّريق الصّوفيّ، كاشِفًا عَنْ حقيقتهِ وجوهرهِ للقبض عليهما في رحلَةٍ وجدانيّة قوامها الذّات، التي تنتَقِلُ مِنْ حالٍ إلى حال، ومِنْ مقامٍ إلى مقام، ومِنْ تجلٍ إلى تجلٍّ؛ ليكونَ دأبها التّرقي في الدّرجات، والوصولِ إلى رتبةِ العارف، الذي " بذَلَ مجهودَهُ فيما للهِ ، وتحقق معرفته بما منَّ اللهُ وصحَّ رجوعه مِنَ الأشياء إلى الله" [٢].

ذاتٌ تتخطّفها الأحوال فالصّوفيّ ابن وقتهِ ، كما يخبر ذو النّون " كانَ فبان ، فلا تراهُ في وقتين بحالٍ واحدةٍ ؛ لأنَّ مصرفهُ غيّرهُ ؛ ذلِكَ أنَّ الدّرجة التي يبدأ منها ينتهي فيها ، إذْ يبدأ من التّحيّر ، ثمَّ الافتقار، ثمَّ الوصال ، ثمَّ التّحيّر ؛ لذلِكَ اقترن العارف بوصف الغريب ، فهو غريب فيما سوى الله " [٣]

" ألست تفهمني الغريبُ أنا ، وأنا الغامض "[٤] . ذاتهُ الغريبة تبني سردها الصّوفي على أعمدةٍ عرفانيَّة ترسم مسار التّجربة في أعلى درجاتها ومراقيها لكنّهُا وهي تمضي في كشفِ أحوالها وعشقها ومعراجها ومشاهداتها تتكتّم وتخفي السِّرَ فينعدم البوح لأنَّ البوحَ محظورٌ عندَ العارفين وفي ذلِكَ يقول النِّفّري في المخاطبات : " يا عبد ، لا تخرج بسرّي اخرج بسرّكَ ...، يا عبدُ إنْ سترتَ ما بيني وبينكَ سترتُ ما بينكَ وبيني ، يا عبدُ لا إذنَ لكَ لا إذن لكَ ، ثمّ سبعون مرّة لا إذن لكَ أنْ تصف كيفَ تراني "[٥] فلا بوح بل مزيد مِنَ الكتمان في قول البرغوثيّ :

"يذهلني العشق في الحالين : حينَ يزورُ
وحينَ يزارُ
كأنَّهُ صيغة عليا لما ضاع منّي ، ويرجع إليّ ، حينَ ينكشفُ السّتار .
درجُ أصعدهُ فيكسرني وتصعد روحي
وبعض الصّعود عروج
نورهُ الحدسُ ، وأمسحُ عينيَّ بالحبِّ حتّى أراهُ ، ويجلو عماي

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٤٩
[٢] رفيق العجم ، **موسوعة مصطلحات التّصوّف الإسلامي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص: ٥٩٢
[٣] الطّوسيّ ، عبد الله بن سراج ، **اللمع في تاريخ التّصوّف** ، ص: ٤٥
[٤] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٤٣
[٥] النّفّري ، محمَّد بن عبد الجبّار ، (١٩٨٥)**المواقف والمخاطبات** ، تحقيق :آرثر ،اريري، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب –القاهرة ، ص: ٢٥ و ٢٠٦

وبعض العيون مرايا ، وبعض المرايا غبار

فأصغي للصّمت " [١]

إنَّ قوام السّرد الصّوفيّ هو الإفصاح عن المحبَّة ، وحالة العشق التي تتلبس الذّات ؛ ويعبّرُ عنها بغيرِ دلالةٍ فتتخذ أحيانًا الخمر – السُّكْرَ رمزًا لذلِكَ .

" يسكرُ القلب بالعشق ،

لا أبا لك ، وسّع مداكَ ، الحياةُ توسّعٌ كرؤياكَ ، وما يهمّكَ من

أكون أنا سواكَ "[٢]

فالقلبُ -عرفانيًا- مصدرُ المعرفةِ الصُّوفيَّة لأنَّها معرفة باطنيَّة ووجدانيَّة ، القلب هو جوهرٌ نورانيّ " متعالٍ عن إدراكِ الحواس ووعي العقل ، فالصوفيَّة كونيَّة لأنّها تدرك الحقائِق المطلقة "[٣] وقد تعامل ابن عربي مع القلب على أنَّهُ أداة تبث من خلالهاالمعرفة الذوقية، وهي بمعنى آخر، البؤرة التي تتجلي فيها المعرفة[٤] .

ويعدُّ وسيلة الصّوفيّ للتجلي والكشف والوصول لبلوغ الحضرة الإلهيَّة التي تجسّد الصّراع بينَ الرّوح والجسد فيقولُ البرغوثيّ في قصيدة قطعة ستّة منْ ثوب :

" سألتُ تسو ، قالَ ما قالهُ النّفريّ :

لا تخرجوا قلبًا عن حدّ معرفتهِ ، فإنْ أخرجتموهُ فأوصلوهُ

إلى حيثُ أخرجتموهُ ،

فإنْ رجعَ هو فلا تمنعوهُ ! قلتُ سأرجعُ ..

أتبعُ رقصًا وإيقاع دفّ

في مدخل أوديةٍ مقمرةٍ

والخطوة وقفْ

باسم الله . حرّرتُ الكف " [٥]

وأحيانًا نجدُ الذّات تتحرّك وتدور في إطار الرّؤية الدّينيَّة المباشِرة ، ليكونَ النّصّ القرآني والحديث النّبويّ وقصص الأنبياء وتجاربهم مرجعيَّة معرفيَّة في السّرد الشّعريّ لكنهُ يقطفها من حقلها المعرفيّ الوجداني الذي نبتت فيه لتخدم رؤيا النّصّ .

في مقطعِ من قصيدة " من كتابات الجنّ" فيّ يتحرّك السّرد الشّعريّ ليتناص مع قصّة النّبيّ محمّد – عليهِ السّلام عندما عادَ إلى زوجهِ بعدما جاءهُ الوحي ليقول لها:زمّليني – طلبٌ فيه

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٠١

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٣٥

[٣] عودة ، أمين يوسف ، (٢٠٠١) ، **تجليات الشّعر الصّوفيّ** ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر ، بيروت ط١ ، ص: ٥٤

[٤] ابن عربي، محيي الدين (٢٠٠٩) ، **ماهية القلب**، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار المدى ، دمشق ط١، ص٩.

[٥] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٢٥

احتواء . تحيلُ الدّوال لدى البرغوثيّ إلى الأبعاد الصّوفيَّة ؛ إذْ يسيطر المنولوج على بنية السَّرد مسترجعًا رحلتهُ التي كان أساسها الكشف من بعد عروج ، وتحليق في مدارات الرّوح .

" زمّليني يا خديجة !
فالمتاهات فيّ
قدْ تؤدّي إلى نتيجة
لمْ أستطع الكلام بحريَّة
أصغيتُ قال صوتٌ
مثل موسيقى النّبيّ : تلكَ كانت فراش
.. والرّوح رحبة " [١]

أمَّا في "حجر الورد"فترد الإشارة الصّوفيّة الدّينيّة في غير موضِع ، فيقول في مقطع ظلّت دواله السّرديَّة في الإطار الدّينيّ المباشِر لسورة الكهف

" جاءَ مُنْحَدِراً مِنَ الكَهْفِ ،
بَعْدَ أنْ نامَ سبعةَ قرونٍ، وكَلْبُهُ باسِطٌ ذراعيهِ بالوصيد" [٢]

حيثُ تكشف السّرديَّة السّابقة عن تناص مِنَ القرآن الكريم في قولِهِ تعالى: (وتَحْسَبُهم أيقاظاً وَهُمْ رُقودٌ وَنُقلِبُهُم ذاتَ اليَمين وذاتَ الشّمالِ ، وكَلِبُهُم بَاسِطٌ ذِراعيهِ بالوَصِيد)[٣]والآية في سياقها القرآنيّ تُشيرُ إلى قصّة أهل الكهف ‘ إذْ تنكَشِفُ عنهم الحُجُب بعد نومهم بضع سنين ، ومِنْ ثمّ تبرز بعضَ الحقائِق للإنسان، ليرى ما كانَ طيّ الكِتمان ، وهذا -تمامًا - ما جاءَ في التّجربة الصّوفيّة إذ تتجلى الرّؤى بانكشاف الغيبيّ ، ويتركز فعل الكَشف دنيويًّا .

وفي مقطع آخر يقول :

" ما لِهذا النّبيّ يَمْشي ويأكُلُ في الأسواق؟ قالوا .

فقالَ بأنّ الشعر منضبطٌ والرّوحُ تشطح " [٤]

تتقاطعُ هذهِ الحواريَّة السَّرديَّة مع الخِطاب القرآني، إذ يقول الله تعالى : (وقالوا مَا لِهَذا الرَّسُول يَأكُلُ الطَّعام ويَمْشِي فِي الأسْوَاق)[٥]وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ الشَّطح هُوَ تعبيرٌ عمّا تشعُرُ بهِ نفسُ

---

[١]البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٢٠٤
[٢]البرغوثيّ ، حسين ، **حجرُ الورد** ، ص: ٩
[٣]سورَةُ الكهف ، آية ١٨
[٤]البرغوثيّ ، حسين ، **حجرُ الورد** ، ص:١٠
[٥]سورَةُ الفرقان ، آية :٧

المتصوّف في حضرةِ الله ،فيعرفها الطّوسيّ على أنّها "كلامٌ يترجِمُهُ اللِسَانُ عَنْ وَجْدٍ يفيضُ عَنْ معدَنِهِ مقرونٌ بالدّعوى ، إلا أنْ يكونَ صَاحِبه مستلباً ومحفوظاً "[1]

وتردُ بعضُ الإشاراتِ التي تتناص والقرآن الكريم بشكلٍ غير مباشر في "حجر الورد" ففيها مقطع سرديّ مِنْ قصَّة قرآنيَّة لكنَّ الرَّابطَ بينهما يكادُ أنْ يكونَ ضبابيّاً فيقول :

" كُنّا نَخافُ مِنْهُ ، لأنّ نساءنا انجذبن إليهِ
امرأة مشت مِنْ نومِها إليهِ قلنا جُنّت
فقالت : إنّهُ هوّ الذي لا مَناصَ مِنه،
الخيطُ الممتدُّ في الحُلُمِ هوَ .
مِنْ خلفِ البوابات الحديد نُحس بحريّةِ الصّوتِ فيه ،
سَافرَ نرجسه في مرايا ظلامِنا الاستثناءُ هوَ الاستثناءُ بجمالهِ
زوجَتي حاولَتْ مرَّةً إغراءَهُ ، فشلت
حسب مفهوم الأشياء فشلت"[2]

فتحركت السَّرديَّة الدّينيّة لترصُد تنامي التوتّر الدّراميّ في قصة النّبيّ يوسف -عليهِ السّلام- وذلِكَ بشكلٍ متوازٍ مع النّصّ القرآنيّ ، وراصدة تنامي التّوتر وبلوغهِ الذّروة بالإعراضِ عن الغواية .

فكرةُ الجمال المتجلي في مرآة كانت واضحة في الاقتباس السّابق ؛ ذلِكَ أنّ المرآة في الفهم الصّوفيّ مثالٌ تصويريّ لفكرة الوسائِط البرزخيّة بينّ الذّات الإلهيّة والعالم، فصورُ الذّات تتعدد بتعدد المرايا واختلافِ طبائِعها على الرَّغم مِنْ أنَّ الذّات واحدة ، وهنا يتجلى الجمال الإلهيّ ليوسف في المرآة فلا يرى إلا نفسه، ويراهُ الآخرون على أنه استثناء ؛ وليست المرايا إلا صورة من صور التّجلي لنور أنوار الغيوب، عندما تنكَشِف للقلوب، ومِنها ما يكونُ فوقنا ويتنزل علينا تنزيلاً [3] على حدّ تعبير ابن عربيّ .

ومِنْ خلال القراءات يتّضح لَبْسٌ مفادَهُ أنّ البُعد الدّيني الإسلامي هو محور التّجربة الصّوفيّة، فلا يمكن أن تتحدّد إلا به ، وهذا ما حاول البرغوثيّ دحضهُ بالتّعريج على التّصوّف الوثنيّ الذي شعت بهِ كتابات نيتشه ورامبو وغيرهما مِنْ كتَّاب الحداثةِ الغربيّة والعربيّة .

---

[1] الطّوسيّ ، ، **اللمع في تاريخ التّصوّف** ، ص: ٥٥
[2] حجرُ الورد ، ص: ١١
[3] ابن عربيّ ، محيي الدّين (١٩٨٥) **الفتوحات المكيّة** ، تحقيق : عثمان يحيى ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، القاهرة ، ط٢ ، ج١ ص: ٦٦

فيقولُ :

" هو بداية ونهاية

يفضّلُ الحاء التي تشبهُ طوطمْ " [١]

فالطّوطميّة واحدةٌ من أقدم أشكال الديانات في المجتمع البدائي، تربطُها معتقدات بشأن الطوطم والعلاقة الخفيّة بين أفراد القبيلة ، والطّوطميَّة لها شأن كبير في التّنظيم الاجتماعي للجماعة فهي شكل بدائي للديانة الوثنيَّة .[٢]

إنَّ الذّات الصّوفيَّة هاهنا متحوّلة من شكلٍ إلى شكلٍ، ومن مقامٍ إلى مقام ، فنجد البرغوثيّ يربطها في المكان بأدوات سرديَّة تتفاوتُ في تكثيفها وامتدادها ، فيحضر المكان بأبعادِهِ الدّينيّة والثّقافيّة والطّبيعيّة. فتتشكّل قصيدة سرديَّة مكتملة المشهديَّة ، لمسيرة الذّاتِ في المكان، عاكِسَة التّجربة بكلّ أبعادها : اغترابًا وبحثًا عن الذّات، وانتهاءً بالالتحام والتّوحّد بالمكان – الرّمز.

فيقول في قصيدة "رحلة إلى داخل الأرض " :

يا أيُّها القمرُ الدّائريُّ الهندسيُّ ، الأحمرُ

هذي الجبالُ حروفي ،

وهذا الموج قلبي ،

هذهِ روحي هلْ فهمت ؟

" كلّما قالوا انتهى فاجأتهم أنّي بدأت "

تنكشفُ في لغتي سرب قلاع صامتةٍ تبعثُ ضوء الشّموعَ نحوي

خلفَ قلاع صامتةٍ تبعثُ ضوءَ شموع نحوي ،

يشبهُ أسلاكًا شائكَة ، داخلَ أسلاكٍ شائكَةٍ ، داخل أسلاكٍ

شائكَةٍ ، داخلَ أسلاكِ شائكَةٍ ، وتحيطُ بحرفين ،

وقلبي سجنٌ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ ،

سرب سجون مغلقةٍ بالشّفتين ،

في تلفظ في المنطقة المحتلَّةِ غير الألفاظ المحتلّة .

فأحلّق سربًا مِنْ حجلٍ بريٍّ تحتَ نجومٍ تتشابكُ ، لستُ

أغنّي صوتًا منفردًا في أجنحتي ،

سأغنّي كلّ أجنحتي ، كلّ أجنحتي ، لستُ أحرِّرُ

نصفَ فضائي ،

---

[١] حجرُ الورد ، ص: ٥٣

[٢] وافي ، علي عبد الواحد (١٩٥٩) ، **الطوطميَّة** ، دار المعارف ، القاهرة د.ط ، ص: ٢٠

ربع فضائي ، ثلثَ فضائي ، سوفَ أحرّره كلَّهُ .
كلَّهُ
نحنُ أمام الرّوح وهي تحلّق
مثل غزالِ الرّنة نحوَ بلادٍ ضائعة " [١]
ويقول:
" في كلّ حبٍّ لنا قلب وفيّ
كلّ قلبٍ لنا سكينةٌ وغزالةٌ ووطنْ" [٢]

سالت الذّات في المقطع السّرديّ نحوَ الخارج /المكان لتتوحّد في صورةٍصوفيَّة ، فصارت ممتلئة بالحركة مبتعدة عن السّكون والرّكود ، فالذّات " ليست رخامًا منحوتًا مرّة وإلى الأبد، بل طينة غريبة تتشكّل باستمرار، تتقمّص حالات غيرها وتصير (الآخر) في كل لحظة، إنها انتقال أكثر منها إقامة،

تعيّرني أني تغيّرت بعدها   ومن ذا الذي يا عزّ لا يتغيّر" [٣]

تتمثّل الدّلالات الصّوفيَّة في المقاطع السّرديَّة السّابقة في (الكشف ، والغزال) وللكشف صوفيًا أنواع : عقليّ ، ونفسيّ ، وروحانيّ وربّانيّ [٤] أمَّا العقليّ أنْ " تتنزّل المعاني العقليَّة في الصّور الحسيَّة ، فلا يحتاجُ بعد ذلِكَ إلى إشغال فكر في تحصيل شيء مما طريقه العقل "[٥]
أمَّا الغزالة فرمز صوفيّ للواردات، والحكم، واللطائِف الإلهيَّة ، كما رسّخها ابن عربيّ في ترجمان الأشواق [٦] .
والإشارتان تتمثّلان في المنح والعطاء الإلهيّ لإوليائهِ العارفين ، لكن دلالة الكشف هنا تنزاح لتأخذ بعدًا آخر وهو وضوح الرّؤيا واكتمالها لدى الشّاعر وتحققها يتمثّل بالغزالة – الحريَّة فإذا كانت غزالة ابن عربيّ عصيّة على القبض ، تأتي جودًا إلهيًّا وسرعان ما تزول فإنها لدى البرغوثي الحريَّة التي تصادر وتقمع وتسلب لتصبح الغزالة رمز الوطن المسلوب .

وفي مقطعٍ سرديّ آخر تتوحّد الذّات مع طبيعتها فيقول:

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٦٠
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٠٧
[٣] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ لقوانين الشّعر** ، ص: ٣٣
[٤] العجم ، رفيق ، **موسوعة مصطلحات التّصوف الإسلاميّ**، ص: ٧٩٠
[٥] **المرجع السّابق** ، ص: ٧٩٣
[٦] ابن عربيّ ، محيي الدّين (١٩٩٧) ، **ترجمان الأشواق** ، تحقيق عمر الطّبّاع ، دار الأرقم للنّشر ، بيروت ط١ ، ص: ٦١- ٦٥

" وفي آخر الهندسات بحيرة أسيلُ على مدخلِ البرج ،
ربّما موسومة رسمًا هناكَ ، وربّما كانت أصيلة
ويفيضُ بئرُ صدري ،
وتصعدُ منهُ سنبلةٌ لا قمحَ فيها ،
من يفسِّر لي هذي الرّؤى ؛

مدخلي للأراضي الجميلة ؟
روحي عدمتكِ ، هاتي
جناحيكِ كي نتوارى ،
طائرين على شفق ،
تمتدُّ حولي المسافات : ورديَّة ، خضراء ، حمراءُ
فأهبط
وأعلو
تحرّكني طاقة ،
ليسَ لي في هذا التّأجج فضلُ
.. أشتهي أنْ أكونَ بلادًا تنام بكفيك أو أنحلَّ
ليخشع في باب ذكراكِ كهلُ " [١]

أمَّا في قصيدة "تعقيب " فإنَّ ذات الشّاعر تصيرُ موضوعًا فهي شبكة علاقات " [٢] وكأنَّ البرغوثيّ يصل إلى أنَّ الذّات مكان أو حفرٌ في جداريَّة المكان ، هذا الحفر اللغويّ في المكان ، حفرٌ مقدّس وغامض :

" وعلى حائِطِ المبكى
تركتُ كبصمةٍ بالحبرِ الأخضرِ أو دمعةٍ ،
شأشهقُ مثل عشبةٍ فاجأتها قطرةُ مِنَ النّدى
تجرفني رغبتي في لمّ نفسي مرَّةً أخرى ،
بعد أنْ صارت سدى .
وعلى حجرٍ أسودٍ في أرض مكّة قد
ختمت ختمهما شفتايْ .

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٤٦
[٢] السّودانيّ ، مراد ، **مدوّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ، ص: ٣٤

وفي دفقةِ حزنٍ شاملٍ تحتَ القمرِ المستدير سأصعدُ ،
مِنْ فتحةِ نايْ
وأمشي بقرب الإلهْ
واحدًا وموحّدًا مرَّةً أخرى " [١]

لقد ربط الشَّاعر سيرة المكان بالذَّات ، بإحالَتِهِ إلى بُعد دينيّ مباشِر؛ فتحضر التّجربة الصّوفيّة العميقة التي يمثّلُ المكانفيها المرتكز الموضوعيّ والفنّيّ للبناء السّرديّ، فلا تتكَشِف الذّات السّاردة الجنينيّة في مسارها الصّوفيّ إلا في علاقتِها المباشرة بالمكان الرّحم.
ونجدُ الرّؤيا ذاتها قد تجلت في مقطع من قصيدة "ما قالتهُ الغجريَّة" :

"فأقم ، لا في العلامة ، بل في الذي بعث العلامة
فالكونُ علامات . وروح الأودية
تحنو عليكَ . أقمْ حيثُ تحنو وتحلو الإقامة .
وانتشرت حولي دائرة مِنْ زهور البنفسج تدفعُ عنّي
بقعًا موحشةً وكنتُ الفرق بينَ البيت والمقبرة !
بينَ المعبد منهُ ، من الشّبابيكِ ، تشعّ الشّموع ، وينشد
صوتٌ غريب – فيّ – الصّلاة " [٢]

وفي ديوان" ليلى وتوبة" يقولُ :

" قلْ إنَّ توبةَ مِنْ علامات الطّريق ،
ولا إرثَ لهُ ،
(فالأرضُ لله يورثُها مَنْ يشاء) وتوبةَ ..إنَّ الكشفَ لهُ
هو يورثُهُ مَنْ يشاء ، فطوبى
لمن كانَ خيطًا لمن
يغزلُ قمصانَ صوفٍ لِمَنْ
يعبرون الجليدَ إلى
الإنسانيَّة المقبلة .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٦٩
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٤٢

طوبى لِمَنْ يرث الكشفَ
طوبى لمن علَّمَ القلب احتمالَ السّكاكين ، ومَنْ
طحنتهُ التّجربة " [١]

في سرديَتِهِ هذه نلمحُ غير إشارةٍ صوفيَّة كالكشفِ والصّوف[٢] والانتقال مِنْ مقام إلى مقامٍ ينبئ بحلول أنا توبة في غيرها ،وفي مقامٍ آخر نجدُ أناهُ تسيلُ على شكلِ إيقاعٍ لغويّ ، وأوزانٍ ، ورقص صوتيّ وغجريّ ، وموسيقا ففي قصيدة ما قالتهُ الغجريَّة نلمسُ ذلِكَ :

" لا توقظنَّ القوى النَّائِمَة فيك ، قبل أنْ تستيقظ أنت
لا تتكئنَّ على الريح ، هناكَ جبالٌ تحسبها ثابتةً وهي
تمرقُ مثلَ مروق السَّحابِ
لا تبحثنَّ عنْ صلابَةٍ في الزَّبد .
قدرُ الرّوح ما تميلُ إليهِ
...
إنْ ملت في العتمِ للنّار كنتَ مع اللون
وإنْ ملتَ مع النَّار كنت مع الحركة
وإنْ ملت إلى رقصات الغجريات كنت مع الشّكل
وإنْ ملت إلى ميزانِ الذّهبِ كنت مع الدّقةِ
وإنْ كنت سفينة الشّفق البحريّ كنت مع الحرَّية
فالبحرُ مغادرةٌ دائِمةُ المغامرة " [٣]

في تلكَ الرّوح شحنات الإحساس وطاقة الخلايا ، وكأنها تسبح في ماء اللفظة ، وتكشف الذّات عن حضورها الحقّ ، كالنَّار هي إمَّا أنها ترقص في العتمةِ أو في مكان آخر تتوهّج فالذّات كما النّار مذهلة إنْ أعطيت الحركة .
والمتتبع للغة السّارِد (الأنا المتصوّفة) يجدُها ترنو إلى المَعاني الجليلة منغمِسَةً بالأنين الصّوفيّ الذي يجعَلُ الذّات منشَغِلةً بكينونتِها لا لتعزيزِ أنويتها الأحاديّة إنّما لتفارُق هذه المحوريّة الذّاتية إلى الاشتباك والاتصال العلوانيّ مع طمأنينة السّماء .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٢٢٤
[٢] عرّفت الصّوفيَّة على أنَّها مأخوذة مِنَ الصّوف ، وقد اختاره المتصوّفة فيما بعد رمزًا لهم ؛ لأنَّ الصّوف يعبِّر عن الحيوان ذلِكَ المخلوق الطّبيعيّ غير المصطنع ولا البلاستيكيّ فحياته حقيقيَّة وبريئة ، وعلى الصّوفي أنْ يكون حقيقًا وبريئًا ، فعند هذهِ البراءة الفطريَّة يصل إلى الإله . انظر : أوشو (٢٠١٤) ، **أهلُ الطَّريق** ، ترجمة : محمَّد ياسر حسكيّ ، دار الخيال ، الكويت ، ص: ١٥
[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٢٦٤

" للذّاتِ هواءٌ ناعِمٌ كالنمر
في جَبَلٍ مهجور مِنْ موسيقى صوفيّة،
وكأنّ الرّوح تطفو على هدير البحر
قالوا بأنّ للسّماءِ طاقة توقِظُ قوىً نائِمةً في العمق " [1]

وتتصاعَد الحالة حتّى تنكَشِف علاقة الذّات بالمكان ؛ إذ تَحمِلُ بُعدًا رمزيًّا للمعراج الرّوحيّ صوبَ اللانهائيّ- المطلق، بتوظيفها إشارَة لجبريل عليهِ السّلام

" يَا عبدُ ما وطنك،
هُناكَ مساحاتٌ مِنَ الأرضِ هي مخطوطةٌ
كتبها اللهُ بحبرٍ سرّيّ والشّمسُ والماءُ حبرٌ فاقرأ!
ولا تَقُل ما أنا بقارئ" [2]

وتختتم العودة والوصال في وحدةٍ وجوديّةٍ ، حيث موجودات الكون ومفرداتهِ تجليّاتٌ إلهيّة في وحدة الوجود

" تغتربُ تتسَاقطُ تتحوّلُ ،
والعزلَةُ زنْبَقةٌ بيضاء ماطِرَةٌ للبَعض بوركَ الحبيب.
مَنْ يُحبُّ ويُحَبُّ ينجو مِنَ الغرق،
يا عبدُ ، قال " [3]

ومِنْ ثمّ تصيرُ الذّات الصّوفيَّة دالةً على التّيهِ والحيرة لاتساع معرفتها ، فكلما اتسعت المعرفة ازدادت حيرة الصّوفيّ، وضاق معجمه ليعبّر عن حاله ، وتعمّق التّيه لشمولالظّن بكلِّ ما اكتسَبَ في رحلتهِ مِنْ توحيد.

" كُلّما اتسَعت الرّؤيا ضَاقت العِبارة ،
أراني أدخُلُ الصّحراءَ غريبًا
كوحشِ الله في جبل،
بينَ عروة بن ورد يحسو قداحَ الماءِ ،

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **حجرُ الورد** ، ص: ٦٨
[2] حجر الورد ، ص:٤٠
[3] حجرُ الورد ، ص: ٤٠

والماءُ باردٌ ،

وبينَ وقفات النّفريّ " [1]

وهو الذي تتخطّفهُ الأحوال، يكونُ في كلّ حالٍ بما هو أولى به فالصّوفيّ يبدأ في التّحير ، ثمّ الافتقار،ثمّ الوصال؛ لِذلِكَ اقترن العارف بوصفِ الغريب، فهوَ غريبٌ فيما سوى الله فيقول:

"سفرٌ ، وأنا إبر منْ ذهبٍ قلتُ .

مررتُ كالموسيقى ، كالهاجس منها إليّ ، ومنّي إليها

وسالت روحها فيّ

علامَ يدلّ ذلِكَ ؟

وما العشقُ إلا

يعرض قلب نفسه فتصابُ

وما كنتُ لولا

أنت إلا

مهاجرًا ، لهُ كلّ يومٍ بلدة وصحابُ " [2]

يفتحُ المكان، إذ يتأنّث في بعدهِ الصّوفيّ مجالاً ليحلّ الذّكر في الذّات فتندفعُ بموجب جلائها إلى حالة مِنَ الصّفاء والنّقاء للوضوء والصّلاة ، فيجيء الحلول ليعمّق التّجربة الصّوفيَّة ، لكن ينأى بها عن وحدة الشّهود في التّجربة الصّوفية العرفانيَّة، فيقول :

" عيناكِ مقامان للأولياءِ يزار وفاء للنّذور ، ويشعلُ فيهِ السّراجُ ،

بزيتِ الطّقوس ، وآخر يطفو في ماء حلمي

ويضيءُ لي الأشياء .

كأنّكِ صيغة عليا لما ضاعَ منّي ، ويرجع إليّ ، حينَ ينكشف السّتار " [3]

❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊ ❊

إنَّ تأنيث المكان يقودنا تباعًا للحديث عَنْ حضور المؤنّث في سرديَّة البرغوثيّ ؛ إذْ ستناقش الجزئيَّة اللاحقة علاقة المؤنّث والمذكّر وفق الرّؤية الصّوفيَّة .

---

[1] حجر الورد ، ص: ٩

[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٨٩

[3] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٠٠

ب- الأنوثة والذكورة :

تتّخِذُ مسألة الأنوثة في رؤية حسين البرغوثيّ الشّعريَّة طابعًا معرفيًّا بشكلٍ واضحٍ وصريح ؛ فالأنثى هي نقطةُ لاستقطاب التّجليات الإلهيّة كونها تُمثّلُ البُعد المرتَبط بتلقي الأنوار الإلهيّة [١]. فلا تكفّ القصيدة عن الاحتفال بالأنوثة وحضورها الباذِخ ، بل اعترَفَ بالأنوثة والذكورة كقطبيّة الوجود ؛ فالذّاتُ حركَةٌ دائِمة تجاهِ الآخر ، ولكي تبلغ الذّات الآخر لابدّ مِنْ تجاوز نفسها أو لنقُل لا تُسافِرُ الذّات في اتجاه كينونتها العميقة[٢]، ففي الآخر تجدُ الذّاتُ حضورها الأكمل ***" الأنوثَةُ والرّجولَةُ ضفتانِ لِنَهرٍ واحِدٍ وهو اختفاء النّهر عندَ التقاءِ الضّفتين"*** [٣].

من يتأمل تجربة حسين البرغوثي يجد تجسيدًا لهذه الرُّؤيا وهذا الاندغام ما بين الأنثويّ والذُكوري،ما بين اللّين والخشن في التّجربة وفي النّفس الشّعري ، ولكنه يقوم بصياغة لذة عليا عبر هندسة روحية استثنائية ؛ فمرة تسيل اللغة كنبع رقراق ، وتارة تجد اللغة طوفانًا طافحًا بالاجتياح والتهور .

" أنت الأنوثة في الرّجولة والرّجولة في الأنوثة ، أنتَ عقلٌ في
النّجوم وأنتَ نجمٌ
في العقول ،
تحرّك المتناقضات ، تناقض المتحرّكات ، فأنتَ مثل الكون ؛
كنتَ ، تكونُ
سوفَ تكون نارًا للأبدْ
تشتعلُ بمقياسٍ وتخبو بمقياس " [٤]

في محاضرة للبرغوثيّ عن قوانين كتابة الشّعر عرّج على هذهِ الثّنائيَّة ووضّح مدى التحامهما في نصِّهِ ، فيقول: "عندما تقول أحرفًا تركبها معًا ، لكي تعطي ما يسمّيه العرب القدماء باللفظ الجزل فأنت تحول اللغة لكي تأخذ نمط القوة الذكورية، وعندما تنسج اللغة لكي تتحول إلى منديل فأنت تنسج الأنثى، هذا الجدل بين الذكورية والأنوثة في نصوصي موجود في كل سطر- أحياناً تبدو اللغة وكأنها تقتحم أو تجتاح، وهو موقف فياضاني يمكن أن نسميه بالذكوري، ومرّات تنحسر اللغة مثل الموج المنحسر، وهذا نوع من الأنوثة، يمكن أن تقول : إن هذه العلاقات بين ذبذبات الفيزياء داخل اللغة هي أيضاً <u>علاقات لذة</u> أو نشوة " [٥].

---

[١] أوشو ، **أهل الطّريق** ، مرجع سابق ، ص: ٢٧٢
[٢] المرجع السَّابق ، ص: ٢٨٠
[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **حجرُ الورد** ، ص: ٥
[٤] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٣٩
[٥] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر العربيّ** ، ص: ١٠٦

في مقياسهِ تغدو الذكورة هوية مزدوجة والأنوثة هويات مزدوجة بهذا المعنى،وكأنَّ " مفهوم الأنوثة في تاريخ الكون أسعد من الأنثى ومفهوم الذكورة أبصر من الذكر.[١]

وقد بثّ ذات الرّؤيا وذات الفكرة في ثنايا "حجر الورد" :

" يَا عَبْدُ لا تغرقنَّ في الحياةِ بحثاً عَنْ أنثى ،

وأغرق في الأنثى بحثًا عَنْ الحياة ،

وكلّ روحٍ ذكَرٌ وأنثى

، فلا تنكِرُ الأنثى التي فيك أو الذكر ،

وكلُّ حبيبٍ لِسِواه ، افتَح الله ككتابٍ مِنْ المرايا ،

وانظُر نفسَكَ كما تتجلّى فيها "[٢]

وفي مقامٍ آخر تأخذ الذكورة والأنوثة بعدًا رمزيًّا يعكس علاقة الشّاعر بقصيدتهِ ولغتهِ ؛ فالعاشق والشّاعر يلتقيان في الرّؤية والحلم ، ليكون الحلم – اللغة مرتكزًا لهما كليهما ، ويتكثّف معطى الاستعارة في حالة التّوتر بينَ جسد المعشوقة وجسد القصيدة ، حيثُ العاشق شاعر ، والمعشوقة قصيدة ، وهذا ما نلسمهُ في قصيدة "التّحوّلات" :

"حبيبتي كيفَ أعيدُ الصّياغة ؟

تحتَ نجمتين على تلّتين من اللذات ،

ارتفعت لغتي نحوَ فمي ،

لأعيد الصّياغة :

تحتَ ضياء النّجم تعرّيت تمامًا ،

مثل عروس النّيل ،

حروف الحجل البريّ على كتفيّ وتنقر شيئًا مِنْ شفتي"[٣]

هنا تتعالق الثنائيَّة بينَ فعلي الذكورة والأنوثة ، الخالق والمخلوق من خلال فعل الجنس – الكتابة .

ولعلّ الحديث عن الذكورة والأنوثة وفعل الجنس يقودنا ضمنًا للحديثِ عنْ الطّاقة الإيروسيَّة * التي تحملها بعض نصوص البرغوثيّ ، تلكَ الطّاقةُ المنفتحة على العالم و الوجود ، بوصفِها

---

[١] السّودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ص: ٨٠

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **حجرُ الورد** ، ص: ٤٣

*الأيروسيَّة في أصل بنيتها الأسطوريَّة على تكثيف فعليّ الجنس والحبّ ، بوصفها طاقة إخصاب ونماء ، تمتّد في فعلها لتشمل مختلف مظاهر الوجود وكائناتهِ ، متجاوزة الفعل البوهيميّ الغرائزيّ لتفتح الوجود على عتبات الخلود ، لكونها طاقة حياتيَّة ، لا يختصر الجنس فيها باللذة المجرَّدة ، أو بكونهِ غاية ذاتهِ ، بل يحضرُ بوصفهِ فعاليَّة جماليَّة وحياتيَّة قائِمة على الإخصاب والنّماء والتّجدد والارتقاء بالكائِنات ، مفتتة فاعليَّة الزّمن فيدور الجنس الذي يتّخذ الجسد أرضهُ في مدارات عاطفيَّة بغيتها انصهار الذّات والعالم خلقًا وتجددًّا ، للمزيد انظر مقال رياض عبد الواحد ، **قراءة وتأويل لقصائِد أسعد الجبوريّ الإيروسيَّة** http://www.maaber.org/issue_november١١/books_and_readings٢.htm،

[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٥٢

طاقة حياتيّة، تنطوي على فِعل الجنس "الذي لا يركَن في أفقٍ شهوانيّ مغلق، وإنّما يمتدُّ فعلهُ في الوجودِ؛ ليأخذَ فاعليتهُ في عوالِم العاطِفَةِ والوجدانِ والرّوح"[١].

فالإيروسيّة؛ إذ تمثّلُ المرتبة الأولى في الحبّ الطبيعيّ، الذي يحصر الجنس في فعله ليكونَ محورَ ارتكازه الذّكورة بوصفِها فاعِلاً، والأنوثةُ حاضِنَة للشّهوة بوصفِها منفعلة ، تنتهي غاياته في الاتحاد ، ولكنّهُ يرتقي بالموجودات والكائِنات في انفتاحِهِ على المرتبة الثّانية – الحُبّ الرّوحانيّ ، الذي يجد فيه كلّ محبّ ذاتَهُ مستفرغة في حبّ آخر، وغايته التّشبه بمحبوبه، وقيامه بحقه، ومعرفة قدره؛ لتنطوي الشّهوة الرّوحانيّة على الطّبيعيّة، وغايتها التّناسُل لحفظِ الوجود[٢].

وليستْ الإيروسيّة في الحبّ الإلهيّ إلا صورةً رمزيّة للتناكُح في مختلفِ مظاهِر الوجود، إنّهُ التّناكح السّاري بفعلِ "قوّة الإرادة، لتنوجد الكائِنات"[٣] .

" أرى روحًا بلا جسدٍ ، وأجسادًا بلا روح،
فأينَ سنرقص الرّقصَ النّقيض ، ووحدة الأعشاب والأمواهِ والمجرى ؟
قناديلي تقتلُ عينيَّ ، وأبحثُ عنْ مكتشفينَ لهذي العتمة ، يا قيس أضئني،
بالخصبِ الرّوحيّ "[٤]

فمِنْ هُنا تنبثق الإيروسيَّة في تجربَة الحبّ الرّوحانيّ مماثِلاً لغايَةِ الوصلَةِ في الحبّ بينَ الذكورة والأنوثة :

" هذا هو الفيضان
تتلاقى فياضانات الأنهار ونحنُ التّلاقي الحكيم
... ألق النّوايا التي أثقلتنا
تعالَ
لنبحث عنْ قطيع تفيض الأنوثَةُ فيهِ ، تعالَ ،
فنحنُ الوعول التي حفرتْ في السَّماءِ مكانًا لتسكنَ في
الازرقاق ،
لنشعر بالحبّ .
لنبكي على بوابة الدّير والعتبةْ

---

[١] فياتشيسلاف شستاكوف (٢٠١٠) ، **الإيروس فلسفة الحبّ** ، ترجمة : نزار أبو العيون السّود، دار المدى ، ط١ ، دمشق ص:٣٣
[٢] المرجع السَّابق ، ص: ٣٧
[٣] محيي الدّين ابن عربيّ ، **الفتوحات المكيّة** ، مرجع سابق ، ص: ١٠٨ -١١٢
[٤] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٤٨

من قبل ما كنّا من بعد ما صرنا
.. قداسة في المعابد " [1]

تِلْكَ هي الرّؤية التي تنطوي عليها تجربة البرغوثيّ الشّعريَّة في حالة الحبّ الرّوحانيّة ، في أعمق معانيها وأعلى مراقيها، تجربة عشقٍ تنشد إلى المُطلق- العاطِفة الرّوحانيّةِ بينَ المذكّر والمؤنّث بلغَةٍ صوفيّة، لا تقتصِرُ على توظيفِ المعجَم بل تنظرُ في جوهَرَ التّجربَةِ الصّوفيّة، لتعيد كتابَة تجربتها في عشق المرأةِ، بإضفاءِ طابع القداسَة؛ لتحضر الإيروسيّة في قلبِ التّجربة، بوصفِها فعلاً ارتقائيًّا هدفها الوصال وغايتهُ روحانيَّة ، يقول:

" لِمَ لا يَفْرَح ؟
قال : ليسَتْ هذهِ نَشوة، لا تذوبُ الرّوحُ فيها
وكانَ حزيناً لأنَّ نشوتَهُ أعمق مِنْ فرحِنا
ربّما لم نكُ آلهة تسهر بينَ الجواري اللواتي يعزفن العودَ
ووجوهنّ محمرّة كالشّفق " [2]

وفي نصّ آخر يحاول التوليف بينَ اللذة والمنع لعمقها ضمنًا .
"اللذة أعمق مِنَ الممنوع،
وهي لذّةٌ تحتَ الممنوع كالماء
تحتَ العشب هي وعيٌ بينَ اللهِ وبينَ المؤمن به " [3]

إنّ التّجربة الصّوفيّة هي تجربةٌ في العِشق، والصّوفيُّ في جَوْهر تجربتهِ عاشِقٌ للمثالِ الإلهيّ، ولكنّ الأحوال لا تواكِبُ العاشِق الصّوفيّ، تختلِفُ متحرّكة في فضاءات متغايرة . إنّهُ فضاءُ العاشِق- الرّواي: فضاءُ العشق الأنثويّ الرّوحانيّ، في تجربَةٍ إنسانيّةٍ مكثفة، توظِفُ معطيات التّجربة الصّوفيّة لمصلحتها.

"اعتمرتُ بالطّقوس وخاطبت الإله الذي في تلك المرأةِ
قلتُ : وخيفٌ أنْ تدخلَ عالم الحدس
وتدقّ الباب خائفًا قائلاً :
ما المريحُ ؛
أنْ تمارسَ الجنسَ وأنتَ تطيرُ،

---

[1] البرغوثيّ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص : ٩٠
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **حجرُ الورد** ، ص: ١٣
[3] المصدر السَّابق ، ص: ١٧

شيءٌ بسيطٌ وطبيعيٌّ ومريحٌ

كبساطِ الرّيح

أوحيتُ بنفسي لنفسي

أنَّ ما قالهُ صحيحٌ ،

أنْ تطيرْ

يعني ممارسة الجنس طبعًا .

وخلطتُ بينَ الجنس والطّيران مثلما

يخلط

بين الإيحاء والإيحاء

وهذهِ حقيقةٌ تختصّ بالأمراءْ ؛

حكّام أرض الرّوح " [1]

فهذهِ تسيرُ إلى عوالِمَ منفتِحة بعضها على بعضٍ ، في حالٍ مِنْ التّوالد والتّكاملِ والاستمرار، فتحضر الطّاقة الإيروسيَّة في هذهِ التّجربة، بوصْفِها طاقة حياة وتجلٍّ وانكِشاف فيقول :

" المرايا كثيرة ، وعبداتٌ عارياتٌ في أياديهنَّ سعف نخلٍ يروحَنّ قبل الكشف ،

رؤوسهنّ ذاتَ يمين وشمال

يطرنَ مِنْ شدّة اللذة ..يا عبدُ توحّد عندما تفكك الأشياء" [2]

فهذهِ الطّاقة تقدّم الجنس على أنّهُ فعل تعبديّ صوفيّيسيرُ عبر مقامات ، منها مقام الطّوافويقول البرغوثيّ في قصيدة " مذكّرات زنجيّ " :

" عيناكِ دمعةُ حبٍّ من البلادِ القديمةِ

قلتُ لها: جئتُ مدعوًا إلى عينيكِ لا أهلي ولا سكني

لكن مررتُ غريبَ الخطو واللفتات على

بوابة جسدكِ في بوابة الرّوح والمنفى

....

بقاياي – عيناكِ -

أحملُ بينَ يديّ بقاياي إلى

كعبةِ الدّفء في عينيكِ أصلّي لأنجو أطوف لأنجو

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٨٦

[2] البرغوثيّ، حسين ، **حجرُ الورد** ، ص: ٢٢

وهذا شعاعُ قمر

أمام رموشكِ يروح ويأتي

في فضاء عابر من فضاءات صمتي" [١]

يمثّلُ الطّواف في أشواطهِ السَّبعة أحد مناسك الحجّ والعمرة – لدى المسلمين- أمَّا صوفيًّا فهو في أشواطهِ السّبعة رمز لاتصاف العبدِ بصفاتِ الكمال الإلهيّ : حياة ، وعلم ، وإرادة، وقدرةٌ ، وسمعٌ وبصرٌ ، وكلام ، وترقّ لدوام الفيض الإلهيّ ، وتوجّه للحضرةِ الإلهيَّة [٢] .

فإلى أين تتجه دلالة الطّواف في قصيدة البرغوثيّ ؟

تتحرّك الدّلالة في فضاء مغاير للوظيفةِ الدِّينيَّة والصُّوفيَّة من خلال سرديَّة تضجّ بالحركة مرتكزة على الجسد فيتجلى . والتّجلي لا يكونُ إلا بينَ أنوثة الجسد وذكورته ليكونَ أنثويًّا وذكوريًّا – لا انفصام بينهما- مركز الطّواف ركن القداسة ، فلا حجّ إلا لهُ ولا طواف إلا بهِ ليأخذ الطّواف طريقه ويعبد المطلق في الجسد .

هل قصيدة البرغوثيّ الصُّوفيَّة إبحار في ماء الحلم؟

أراهُا إبحارًا في مقام الشَّطح ففيها تتغيَّرُ وظائِف الخطاب فيصبح المخاطب مخاطِبًا ومخاطَبًا في آنٍ واحد ، فبدلاً مِنْ توجّه الخطاب لله ، فإنَّ الشَّاطح يتحدّث الله على لسانهِ ، فيكون الشّاطح مخاطَبًا ومخاطِبًا .

" فهتفتُ : تسو ؟

أفأنت هو

قال : أنا أنت أو أنا هو

لا فرقَ ! ما كانَ ما كانَ

ما زلت أتعلّق بجسدك

تعالَ لنذهب هيّا

شرحَ اللهُ صدرك كيفَ سأكملُ شرحك ؟ " [٣]

ثمَّة تناصّ في سرديَّة الشّطح مع أبي يزيد البسطاميّ حينما قال : " سبحاني ما أعظم شأني" [٤] فحديث البسطاميّ يرتدّ إلى ذاتهِ بينما يتّجه شطح البرغوثيّ إلى الآخر – الجسد دونَ اعتبار لذكورتهِ أو أنوثتهِ .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٩٦

[٢٢] عودة ، أمين يوسف ، **تجلّيات الشّعر الصّوفيّ (قراءة في الأحوال والمقامات)** ، ص: ٣١٢

[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٣٠

[٤] البسطاميّ ، أبو يزيد (٢٠٠٤) ، **مجموعة الأعمال الشّعرية الكاملة** ، تحقيق : قاسم محمّد عبّاس ، دار المدى ، دمشق ط١ ، ص: ٢٠

إنَّ الشَّطح في التّجربةِ الصّوفيَّةِ يتأسّس على الوجد والسّكر ووحدة الشّهود فينطق الحقّ بلسان الشّاطح أو ينطق الشّاطح بلسان الحقّ [1]، ولكنّ الشّطح لدى البرغوثيّ مغايرلدلالتهِ العرفانيَّة فوحدة شهود الشّاطح الجسد ، ووجد سكرهِ الأعضاء ، وثمرته الجنس وتسبيحهُ يكونُ في دائِرة الجنسِ متوجّهًا إلى الجسد فلا يعبد المطلق – في الشّطحِ – في الجسد بلْ يعبد الجسد بوصفهِ المطلق .

فيقول:

".. فتعاليّ إليَّ

لأحمِلَ جسدكِ في جسدي مثل البوصلة

وأراكِ تنتشرينَ

مثل الضَّوء في سُفُن الكون " [2]

تلكَ هي الرّؤيا السَّرديَّة \ الصُّوفيَّة التي ينطوي عليها جزء كبير من قصائِد البرغوثيّ ، كيمياء بينَ اللغة والجسد ، فيقول:

ويقول :

"تجيء ، لا أدري كيفَ ، ولكن نتوحّد ، لا أدري كيفَ ،

ولكن يتوحّد فينا ما

سوف يجيء وما فات ، فنحنُ مسافات

أنا وأنتِ استثناءات الزّمن العاديّ ، خلود اللحظة عبر ملايين

السّنوات .

ننمو ونطيرُ نارًا في حلقات !

للنّار ماذا بدونا ؟ نظام طاقة ؟

مسرحٌ روحيّ ، وعندي العمر دورٌ ، والكون سرٌّ "" [3]

(تجيء ، ننمو ، نطيرُ) كلها أفعال قائِمة على الإيقاع والحركة ، تحقق التّوازن والتّجانس بينَ (أنا – المذكر و أنتِ -المؤنث) ،ويبلغ الإيقاع ذروتهُ بالتّوحّد والانصهار في بوتقةِ الزّمن لنشدان الخلود .

---

[1] عودة ، أمين يوسف ، **تجليات الشّعر الصّوفيّ (قراءة في الأحوال والمقامات)** ، ص: ٣٢٠

[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثارُ الشّعريَّة** ، ص: ١٠٥

[3] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ص: ٣٤٢

نخلصُ إلى أنَّ ثمَّة بؤرة في قصيدة البرغوثيّ تلتقي فيها الأنوثة والطّبيعة والكتابة بوصفها أجسادًا خاضِعة للتّحوّلات محكومة بفعل العشق كشرطٍ وجوديّ يستمدّ قوتهُ مِنْ فعل النّكاح ، لا بوصفهِ فعلاً شهوانيًّا، بل لأنَّ في طياتهِ امتزاجًا وتوالدًا وخلقًا لأنَّ " النّكاح كتابة ، فالعالم كله كتاب مسطور ، فهو مع الإناث في كلّ حال يلد " [1] فكتابة القصيدة فعل جنسيّ ، يستبطن اللذة وينتجها بالخلق في مزاوجة بين اجتماع الحروف وتفاعلها ، لتحبل بالمعاني وتتوالد بالقراءة ، تلك هي رؤيا البرغوثيّ تجاه الأنوثة والذكورة ، رؤية تأخذ بعدًا رمزيًّا لعلاقتهِ بقصيدتهِ فالعاشق والشَّاعر يلتقيان في الرّؤية والحلم لتكونَ اللغة وسيطًا لهما كليهما و برزخًا تلتقي فيه المعشوقة والقصيدة ، حيثُ العاشق شاعر ، والمعشوقة قصيدة ، توليفة من اللذة والرّغائب تلك التي يبحث عنها البرغوثي في نصّه، دفع اللغة نحو أقصاها كلذة طاغية لذة مطلقة لذة وانتشاء بغير حدّ .

فالشعر لدى البرغوثي هو الحقيقة كما يراها (نيتشه)، و"عبر جدل الأنوثة والذكورة في النصّ يصل البرغوثي إلى نصّ اللذة ".[2]

❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋

عالجَ هذا المحور الرّؤية الصُّوفيَّة في قصيدة البرغوثيّ مِن زوايا مختلفة ، لكن المتأمِّل في عمق تجربتهِ الصّوفيَّة يجد أنَّ صوفيته تحملُ أبعادًا اغترابيَّة ، ومتوالية مِنْ الأسئلة الوجوديَّة ، وقدْ ظهر هذا الحسّ في ديوانهِ الأخير " مرايا سائِلة " إذْ أكثر مِنْ ألفاظ الموت والفناء والاغتراب .وقدْ حمّل قصائِدَهُ بأسماء فلاسفة الوجوديَّة ، وأثقلها بأفكارهم .

---

[1] ابن عربيّ ، محيي الدّين (١٩٨٥) ، **فصوص الحكم** ، تحقيق وشرح : محمود الغراب ، مطبعة زيد بن ثابت – دمشق ص: ٤٧٥

[2] السودانيّ ، مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين الشِّعر** ، ص: ٧٧

ثالثًا : السَّرد الوجوديّ

تنبَثِقُ الأزمة الوجوديَّة مِنْ إدراكِها للتناقضات والتّوترات، التي ينطوي عليها الوجود، بوصْفِهِ متناهيًا ومنفتِحًا على العَدَم لدخولِ الزّمن في بنية تركيبه، ذلِكَ أنَّ الوجودَ لا يُناقِش مفردات الوجود مجرّدة، بل مِنْ حقيقة ثنائيّة الوجودِ والموجود، اللذين لا انفصامَ لهما، فيطرح رؤيا الموت والحياة مثلاً، بوصفهِ موجودًا خاضِعًا لهما: كائِنًا يحملُ بذورَ فنائِهِ ليؤولَ للعدَم، "مِن هنا تتقدّم الفلسفة الوجوديّة على أنّها فلسفَةُ الحُريّةِ والإرادَةِ والاختيارِ والمسؤوليّة؛ لأنَّ الإنسان ليسَ سوى حريتهِ، التي هي نسيجُ وجودهِ ، ولكنّهُ يصطدمُ بالعدم الكامِن في جوهر حريته، إذ يمتلك إرادة الاختيار، فالاختيار إثباتٌ لإمكان ونفي لسواه في آنٍ معًا، مما يرتّب مسؤوليّة كبرى لهذا الاختيار، فيندفع إلى القلق والعبث، والشّعور العميق بالاغتراب، من يقينهِ أنّ العدم ماثِلٌ في الأشياءِ والأحياء، لتظلّ الذات مهمومة بذاتهِ باستمرار، وهذا سرٌّ توترها الوجويّ ؛ أو يندفِع باتجاهٍ دينيّ عميق، يقوده لتجربَةٍ إيمانيّةٍ روحيّة".[1]

وعلى هذا الأساس نلاحظ ثمَّة تقاربًا بينَ دلالات المعطى الصّوفيّ - في الخطاب الحديث - والمعطى الوجوديّ فكلاهما ينطويان على حقيقة الاغتراب ، قائِمان على فلسفة التّساؤل والبحث عن مغزى الوجود والذّات وليست معرفَةُ الذّات إلا عين اليقين،فتنشأ القصيدة قائِمة على مستويين دلاليين: الصّوفيّ العارف أو الحائِر ، والإنسان التّشاؤميّ أوالمغترب ،كلّ ذلك في سبيلِ الوصولِ إلى الفناء – الموت وإدراك الحقيقة .

" لا توصلني للطّريق المقمرةِ

أوصلني للحقيقة

واتركني صامتًا كجبالِ الجليل " [2]

سأجتهدُ هنا في توضيح سرديَّة القصيدة التي حملت الاغتراب والنَّفي الذي عانى مِنْهُ الإنسان وما زال ، والسُّؤال الوجوديّ المرهق الذي يحملُ في طياته طنينًا ما فتئ الفلاسفة – وفلاسفة الأدب سبر أغواره الدَّاخليَّة ، مقابل جدليَّة الموت والحياة وانزياحاتهما المتوتّرة عبر لغةٍ القوَّة وإرادة تصوّر الوجود ليصل الشّاعر إلى أنّ الشّعر الحقّ يَرى المألوف بريًّا ، أكثر مما يرى البريَّ مألوفًا .

---

[1] عبد الرّحمن بدوي، **دراساتٌ في الفلسفة الوجوديّة**، دارُ الثقافة- بيروت، ط٣ ١٩٧٣ ، ص: ٢٢ ، وص: ٨٣

[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٥٥

أ- **الاغتراب والنَّفي والسُّؤال الوجوديّ**[١]

يُعدُّ الاغترابُ مِنَ الظّواهر الإنسانيَّة الضَّاربة في القِدَم فقد تجذّر مع الإنسان ومواقفهِ من الذّات والكون والحياة والمجتمع ؛ إذْ "تجلى في صميم المعاناة الذّاتيَّة بشقيها النّفسيّ والفكريّثمَّ غدا ظاهرة اجتماعيَّة وثقافيَّة اقتصاديَّة عصبها التّنافر بينَ الذّات والآخر والطّبيعة والزّمان والمكان الأمر الذي جعلَ منه ظاهرة مركّبة بل معقدة تعبِّرُ عن الانسلاخ والاستلاب وضعف القدرة على التّكيّفوالتشيؤ و اللامعيارية و العجز واللامعنىوالتَّمرد و اللاهدف و فقدان الثّقة وأزمة الهويَّة ".[٢]من جهة ، والتّفرّد والتّميّز والاختلاف من جهةٍ أخرى .

عُولج الاغتراب بشكلٍ ممنهجٍ في عصورٍ متأخرة بالتّحديد في عصر هيجل وما بعدهُ ، إلا أنَّ الباحثين اختلفوا في وضع الحدود ورسمها ويردُّ ذلكَ إلى تعدد المناهج الفكرية والمرجعيّات الثّقافيَّة، ومن هذه الاختلافات ظهور اتجاه يقول إن " الاغتراب سمة تميز الإنسان منذ القدم ، وأن اغترابه يعني انفصاله عن وجوده الإنساني وأنه يمضي في الحياة بوصفه كائنًا مغتربًا، والبعض يرى أن الشعور بالاغتراب حالة مؤقتة تصيبُ الفردَ نتيجة لبعض عوامل التّنشئة الاجتماعيَّة والثّقافيَّة والاقتصاديَّة تؤثّر في فترةٍ معيَّنة من حياتهِ"[٣]. ولعلّ " الفجوة العميقة بين المثال والواقع ، وثنائية الذات والموضوع "[٤] هي المولّد الرّئيس لها . يبدو لي أنَّ مفهومَ الاغتراب اصطلاحًا ودلالة قدْ تطوَّرَ في ماهيّتهِ تبعًا لاختلافِ الزّمان والمكان والتّصوّر الفكريّ - الفلسفيّ ، وإنْ ظلّت الذّات الفرديَّة النّفسيَّة مرتكزًا ينبثِقُ في التّنافرِ الذّاتيّ للفرد ، أو في التّنافرِ بينهُ وبينَ غيرهِ ، فهوَ مفهومٌ يؤكّدُ التّجاذُبَ النّفسيّ بينَ الرّضا والرّفض ، بينَ الحريَّةِ والقهر ، بينَ الانفتاح والانغلاق ، بينَ الرّجاء والإحباط ، بينَ سقوط الإنسان ومحاولة تجاوز هذا السّقوط أو الانحراف ، بين التّوازن والاضطراب ، بمعنى آخر هو تعبير عن التّوتّر والقلق النّفسيّ ، وضياع الذّات ، أو استشعار الخوف مِنْ الفقدان ؛ فقدان التّواصل مع الجوهر .

لهذا صار الاغتراب لدى هيغل " أنْ يغرِّب الإنسان نفسه عن طبيعتهِ الجوهريَّة ، ليصلَ حدّ التّطرّفِ في التّنافرِ مع ذاتهِ وقهرها "[٥] كأنَّ لبّ الفكرة ينطوي على ضياع شخصيَّةِ الإنسان الأولى ، ثمَّ صار الاغتراب لدى ماركس " أنْ يفقد الإنسان حريّتهُ واستقلاله الذّاتي بتأثير

---

[١]لقد اعتمدتُ مفهوم الاغتراب عوضًا عن الغربة كونه أوسع وأشمل إذْ يشمل كلّ مستويات الغربة ؛جسديَّة وروحيَّة ذاتيَّة وموضوعيَّة وإنسانيَّة وعاطفيَّة وتأمليَّة وكونيَّة

[٢]الجماعي،صلاحالدينأحمد . (٢٠٠٩) . **الاغترابالنفسيالاجتماعيوعلاقتهبالتوافقالنفسيوالاجتماعي**،عمان : دارزهران،ص ٦٣

[٣]المرجع السَّابِق ، ص: ٢٣

[٤]المرجع السَّابق ، ص: ٦٤

[٥]صليبا ، جميل (١٩٨٢) ، **المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيَّة والإنجليزيَّة واللاتينيَّة** ، دار الكتاب اللبنانيّ ، بيروت ، ص: ٧٦٥\١

الأسباب الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والدّينيَّة .. "[١] بناء على ذلِكَ يغدو الاغتراب انفصامًا داخليًا بمؤثر خارجيّ ومِنْ ثمَّ ينزاح الحدّ عن ماديَّة ماركس إلى وجوديَّة جان جاك روسو التي تنبثقُ مِنْ القلق والعبث وحالةُ الانفصال عن الوجود فتصيبه حالة نفسية سلوكية يعيش فيها ، و يأتي هذا نتيجة " الفجوة العميقة بين المثل والواقع ، وثنائية الذات والموضوع " [٢]، ويفسر كيركيجارد الاغتراب "بأنه السقوط بالقلق الذي يؤدي إلى انتقال الإنسان من حالة التوافق والتكامل والتناغم مع وجود حالة معينة إلى حالة توتر وتنافر مع هذا الوجود " [٣].

لقد اجتاحت حالة الاغتراب وتساؤلات الوجود الدّراسات الفلسفيَّة والفنون برمّتها وصار الأدب يغتربُ ويصرخُ في شقوق المكان لتحويل الحلم إلى واقع ، و تحويل العدم والهباء إلى حياة ، فشرع يغوصُ في العمق حيثُ الذات وشبق التكوين ، وقدْ تجلى ذلِك لدى" امرئ القيس حينَ أنكرَ عليهِ أبوهُ قولَ الشِّعرِ ، كما عانى طرفةُ بنُ العبد مِنَ الاغترابِ حينَ خرجَ على مجتمعهِ وتمرَّد على قيمِ القبيلة فتحامتهُ العشيرة ، أمَّا اغتراب اللون فقد عرفه عنترة ، والمكان لذي الرُّمة فقد كانَ ضحيَّة الاغتراب الاجتماعيّ ومردّ ذلِكَ إلى مرضه العصبيّ ومن ثمَّ العاطفيّ حينَ أحبّ مَيَّة "[٤]

كما عانى أبو تمَّام مِنْ اغترابات شتَّى : مكانيَّة واجتماعيَّة ونفسيَّة ، حتَّى آمن بأنَّ الاغتراب هو التّجدد ، وارتبطَ الاغتراب بحياةِ أبي الطّيب أيَّما ارتباط فكان نسيج وحده أفردَهُ الحسد أمَّا اغتراب المكان والنّفس والجسد فقد طالت أبا العلاء المعرّي" [٥].

الاغتراب إذن قضيَّة جديرة بالبحث والتّقصيّ مِنْ قِبَلِ الفلاسفة والمفكّرين حتَّى وصلَ بهم الأمر إلى الرّبط بينَ العبقريَّة والغربة فيقول يوسف ميخائيل : " عبقريَّةُ الفنَّان تجعلهُ غريبًا عن المجتمع الذي يعيشُ فيهِ؛ لأنَّهُ بحكم تركيبهِ العقليّ والوجدانيّ وبحكم خبراتهِ الخاصَّة غير الشَّائِعة وغير المتّسمةِ بالعموميَة وفردانيتهِ وتفرّدهِ ، يجدُ أنَّهُ عاجزٌ عن الانسجامِ مع النَّاسِ فيما يلهون فيهِ ، فالكثير مِنَ المشاغلِ التي تجذب انتباه الناس تبدو سخيفة في نظرِ الفنَّان ، فهو يبحثُ شعوريًا ولا شعوريًّا عن غير المألوف "[٦]

كما ترتبط ضمنًا بالغموض فيقول البرغوثيّ في إحدى قصائدهِ :

---

[١] صليبا ، جميل ، **مرجع سابق** ، ص: ١\٧٦٥

[٢] الجماعي،صلاحالدينأحمد . **مرجع سابق**ص ٦٣

[٣] إسكندر،نبيلرمزي . (١٩٨٨) ،**الاغترابوأزمةالإنسانالمعاصر**،دارالمعرفةالجامعية،الإسكندرية : مصر،ص٢٨٠.

[٤] العزب ، محمَّد أحمد (١٩٧٨) **ظواهر التّمرّد الفنيّ في الشّعر المعاصِر** ، دار المعارف ، القاهرة ، ص:١١

[٥] المرجع السَّابق ، ص: ١٥

[٦] ميخائيل ، يوسف (د.س) **سايكولوجيَّة الإبداع في الفنّ والأدب** ، الهيئة المصريَّة للكتاب ، القاهرة ، ص: ١٧

" مسرحٌ روحيّ ، وعندي العمر دورٌ ، ووجعُ النَّاس زيٌّ
والكونُ سرٌّ ، كائنٌ ضخمٌ ، وحيٌّ
في الأساطير كانت ظلمةٌ ؛ شعَّ على غمرها عقلُنا الأوليّ
وانتهى السِّحرُ .. ألستَ تفهمني الغريبُ أنا ، وأنا الغامض
و رؤيايَ أفعى في يديكَ " [١]

اغتراب البرغوثي لسبر نواياهُ ومعرفة حاجتهِ " فرأى قلبه فيضًا أزرق" [٢]، غربة غريبة واغترابا متجذرًا إذْ كان يرى أنَّ "الأزرق لون الغربةوالغيبوسماء الطُّفولة وربّما أن لنواياي السيئة لونًا أزرق". [٣] فعبر ذلِكَ السَّياج عبرَ خلخلةٍ (Dereglement) طويلة وضخمة ومحسوبة و (معقلنة) للحواس كلّها فاغترب حيثُ الجنون ليبحث عن نفسهِ ليحتفظ بخلاصتها المقطَّرة. .

يغذو الاغترابُ عذابًا حينما يتماهى مع الأنا ، فتستحيل الأنا المغتربة بنظر الكلّ مرضًا وإجرامًا بل لعنة مسافرة حيث النّفس /العوالم الدَّاخليَّة .

"الكون نهرٌ وهرم .
إن ملت إلى تتبّع النهر مع الموج رحتَ

وإن ملت إلى جهة الأهرامات كنت مع الثباتْ .
قدر الروح ما تميلُ إليه ..

...
فاعرف ميولك تعرف قدرك !
واعرف قدرك تعرف حاجاتك .
واعرف حاجاتك تعرف مَنْ أنت .
إذا اتسعت حاجاتك تتسع أنت ..فمن أنت؟" [٤]

أمَّا سؤاله عن الأنا وماهيتها ، فيعدُّ مِنْ أعقد الأسئلة الوجوديَّة التَّأمليَّة " مَنْ أنت؟ " يحاولُ المرء جاهدا العثور على إجاباتٍ شافيةٍ لكن دون جدوى

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٤٤
[٢] السّودانيّ مراد ، **مدونة حسين البرغوثيّ لقوانين الشّعر** ، ص: ٨٠
[٣] المرجع السَّابق ، ص : ٩٧
[٤] البرغوثي، حسين: **الآثار الشعرية**، ص ٢٤٥.

فأدونيس–مثلاً - ينظر للـ"أنا" باعتبارها "تجاوزًا وهروبًا إلى الأمام له مساحة واسعة في التَّخطي والتَّحولات والفرادة: "الأنا" بوصفها تفرّدا وصيرورة لا تترك أثراً لكي ينقل أو يتبع، إنها على العكس، تحريض على الخروج من كل اتباع ودعوة لمزيد من التفرّد والتّحول ".[١]

تأثرت قصيدة البرغوثيّبالفلسفة حتّى انعكست على مسار شعريتهِ فيقول في قصيدة (قطعة تسعة في الثُوب) :

" أنا فيلسوفٌ . بربِّكَ ، ما الذي سوفَ أفعلُ في الفلسفةِ ما دامت
ليستْ شِعرًا ؟ ومَا
أفعلُ بالشِّعر الذي يحذِفُ مِنِّي رغبتي في الفلسفة مثلاً ،
مثلاً ، قلتُ ، مثلاً " [٢]

سرديَّة شعريَّة متشبّعة بالفلسفة الوجوديَّة التي شكّل الاغتراب محورها الأساس ، تجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ البرغوثيّ قد تأثَّرَ كما الهيغليَّة والنّيرفانا[٣] ، التي تقومُ أساسًا على المتناقضات والعدم ، وبرز ذلِكَ جرّاء تساؤلِهِ وحيرتهِ المرهقة التي تحمل في طيّاتها طنينًا مرهقًا أدَّى إلى العزلة، وفي الآن ذاتهِ إلى إبداع خطّ أدبي انماز بهِ ، فيقولُ في مقدّمة ديوان ليلى وتوبة " قصائِد مِنَ المنفى إلى ليلى الأخيليَّة " :

" وأتى عليّ الانمساخُ أتى عليّ
صرتُ وحلاً في الحقول وصرتُ ماءْ .
وخرجتُ مِنْ جسدي
خروجَ السَّرو مِنْ سفح الجبلْ
سمّيتُ هذا وداعًا ،
واحتيارًا ، أو ضياعًا ،
واختيارًا ، أو قدر " [٤]

يجد البرغوثيّ في طيّات ذلِكَ التحوّل والانمساخ حريتهُ ؛ التي تعدّ أعلى قوانين الخلق، فقد كانَ يكتب ما يكتبُ بحثًا عَنْ قواعد وليسَ ممتثلاً لها .

---

[١] أدونيس ، علي أحمد سعيد ، (٢٠٠٢) ، **الثَّابت والمتحوِّل** ، دار السَّاقي بيروت ، ط٢ ، ص: ١٣٢
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٣٤٤
[٣] هي حقيقة الحياة المؤدّية إلى الرَّاحةِ الأبديَّة ، وتعني عندَ أصحابها البوذيين تأمل معتنقيها في روح بوذا التي تحوّلت إلى أزهار وأعمال فنيَّة خالدة تزرعُ في أنفسهم السّعادة وهي شبيهة بنظرة العود الأبديّ التي آمن بها نيتشه في قولِهِ : كلّ شيء يغدو ، وكلّ شيء يعود وإلى الأبد عجلة الوجود كلّ شيء يبيد وكلّ شيء يحيا من جديد ، انظر : بدويّ ، عبد الرّحمن (١٩٩٨) **نيتشه** ، مكتبة الهيئة المصريَّة ، القاهرة ، ط٢ ، ص: ٢٣٦
[٤] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ١٠٢

في قصيدة "عَنْ هاجس" التي يحملها ديوان "توجد ألفاظ أوحش مِنْ هذه " يقرر العنوان -في وظيفتهِ الإعلاميَّة- أنّنا إزاءَ نصّ يندفع نحو القلق والعبث والشّعور العميق بالاغتراب فتتكثف المعطيات التي توحي بها القراءة الأوليَّة لتدفع القارئ نحو القصيدة فيجدها مقسَّمة إلى عدَّة مقاطع سرديَّة يربط بينها خيط يشدّها لتعطي دالاً نصيًّا واحدًا سرعان ما يقبض عليه المؤوّل .

" سرت في جليدي كهرباء الغيبوبةِ ، فواجهتُ
منعوا عنّي ريادة الماء ، انحنيتُ نحوَ
الأوحش .
قلتِ : قرأت فرويد .
لماذا افترضتِ جهلي بماركس ؟
كانوا قديمًا يحذفونَ المرايا مِنْ أمام
المريضِ ، فصورته روحُهُ
، والرّوحُ إنْ دخلت في سجون المرايا
لا تعود إليه
نحنُ زوايا لمسرح دّمى " [1]

عبّر السَّارد عن تمزّق الذّات وانشطارها واتجاهها نحوَ الأوحش فكلّ ما هو وحشيّ مفارق لكلّ ما هو مألوف ، عضو غريب عن جسد المألوف وفي إشاراتهِ لمسرح الدّمى دلالة على استلاب الحريَّة وما قيمة الإنسان دون حريته فهي نسيج وجودهِ ، لكن سرعان ما يصطدم القارئ بهيئة المسرح التي ترتبط ضمنًا بقوّة أعلى منها تحرّكها كيفما اتفق ، قوَّة منذ االقدم تغيّب عنها المرايا خوفًا من أنْ تجسد وعي الحقيقة وحالة مِنَ الانفصال الرّوحيّ والنّفسيّ ، ولعلّ ذكر فرويد وماركس عززا مِنْ دلالة الانفصال فإن " دخلتْ سجون المرايا لا تعود " .

ثمَّ ينزاحُ الاغتراب إلى حقل اللاجدوى مِنَ أيّ شيء فيقول في قصيدة "حال " :

"أحيا ولا أحنو على أحدٍ ، ولا أحزن
ولا أجني على وردٍ،
كشحمٍ أسودٍ لزج على عجلٍ مُسنَّنْ
في بطن ماكنةٍ

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٢٤

كلّ ما فيّ، عصافيرٌ مِنَ المطّاط ، في قفصٍ مِنَ الرّملِ الملوَّنْ
تائه إلى حيثُ ترمي بي " القوى" : نحوَ ذكرى
مِنَ المدن القديمةِ ، أو نحو مخزن
مِنَ الكلماتِ التي تشبهُ بارًا يضيءُ ، وفيه جازٌ ،
والزّبائن ناموا على الطّاولات ، عليهِ أمرٌّ ، وفيّ
مرارةُ ظلٍّ ، وعيناي مِنْ ملل ومعدن " [1]

يستندُ النّصّ على الحسّ الذّاتي وبرز ذلِكَ في الأفعال (أحيا ، أحنو ، أحزن ، واجني) الذي يظهرُ غرابته حينما اصطدم بجدار السّوداويَّة وماديَّة الحياة أو بعبارة أدقّ بلاستيكيّة كلّ ما يحيطُ به ، كما أنَّ لفظ " تائِه" يرتبط بدلالة تغريبيَّةٍ عن المدن القديمة وانعدام الاندماج النّفسيّ والفكريّ .

برزتْ في شعر البرغوثيّ بعض ظواهر الاغتراب التّمرديّ ؛ وتمظهرات هذهِ الحالة الانفصال عن الذّات والشّعور بالاغتراب الرُّوحيّ والفراغ والقلق والسّأم والعبثيَّة والعدم وفقدان المغزى والمعنى فتغدو اللاجدوى ، واللامبالاة ، والفراغ الرّوحيّ ، قيمًا مهيمنةً على مقاطع الشّعر السَّرديّة ، فيقول في قصيدة " المرآة ستَّة " :

" يحزمُ حقائِبهُ ويرحل للشَّمال ، لنيويورك . ومن هناك ، .. بعد خمسةِ عشر
عامًا في المنفى ، واللاجدوى ، يحزم حقائِبه ويرجع ..
ويستقبله أصدقاؤهُ القدامى بـ" في قلبكَ ، يا سنيور ، طائِر لا يغنّي " [2]

ويقول في قصيدة "الخرز " :

".. أم سوفَ يخطفني ، مثل لون الشَّبابيك الصَّدأ ؟
هلْ سأخطو خطوة أخرى
أم سأبقى ساجدًا في المبتدأ ؟
أتلمسني ، ذات يومٍ فرحة مقمرةٌ أخرى ؟
أيعزفُ ناي مقمرٌ هندسَةً في خيوطي ؟
أم سأبقى غرزة صغرى

---
[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٣٦
[2] البرغوثيّ ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٠٧

في النّسيج ؟

أنا لا أستطيع سوى النّشيج .

....

مِنْ أيّ عمق نعبُرُ نحن ؟

والعشب اليابس تحت خطانا يتكسَّر ، يومًا بعد يومٍ

فمن أين ينزلُ شيءٌ جديدٌ علينا ومِنْ أيّ طورٍ سينزلُ ؟

مِنْ أيّ طور؟

ويبدو بأنَّا سنرحلُ حيثُ تقود خطانا

فأين ننام أخيرًا ؟ ومن سيرافقنا ؟ عزلة

التّرحال أم مجرى النّهور ؟

يا إلهي تعبتُ ،

تبعتُ ، تعبتُ ، وأطلعُ كالوردِ بينَ حجارةِ سورٍ لتصدمَ

وجهي حجارة سور ! " [1]

حيثُبني المقطع السَّابق على اغتراب قائم على أسئلةمعرفيَّة بَلْ وجوديَّة بحتة ، ما الذي يدفعه للحياة ؟ وإنْ هربَ فما مصيرهُ ؟ فالإنسان وحدهُ مَنْ يستشعر حالة الانفصال عن الوجود " لأن الإنسان يحيا بانفصال عن وحدته العضوية بالوعي الذاتي ، وبمن حوله من أشخاص آخرين ، وعدم إشباعهذه الحاجة يقابل بالمسايرة ، واتباع الآخرين دون وعي بنفسه وأيضًا بالآخرين " [2]وأحيانًا يرسم الانفصال بتلبسهِ صورة الأشياء الأخرى " وأطلع كالورد " يعود لطبيعته الأمّ ، لمادتهِ الأولى فيقول في قصيدة " من مذكرات زنجي " :

" شتاءٌ قاسٍ آخر ، من أنتِ ؟ سألتُ ،

وكان السّؤال سراجًا معّلقْ

في سقف الحانة . " شعركِ ضمَّة زنبقْ .

مَنْ أنتِ ؟

قالت: بحيرةْ

خانني مَنْ خان .

والريح مُرَّة

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٨٠

[2] لجماعي،صلاحالدينأحمد . ،**الاغترابالنفسيالاجتماعيوعلاقتهبالتوافقالنفسيوالاجتماعي** ، ص ٦٥

والكلام دخانْ

وأضعت عمرك ؟

من سوق عبيد بمصر إلى حانة في أصفهان " [١]

إنَّ الهشاشة الوجوديَّة تولّدُ لدى الإنسان شعورًا بالخوف ، والقلق ، والشَّك ، فيقول :

" أسئلة آفاق مشكوك فيها – الآفاق المرتجلة

....

فإذا تؤمن بالذي قيل عنهُ ؟

أنْ تؤمن يعني أنْ تثق ، أنْ تثق ؟ أنْ لا تسأل ، أن لا تسأل ؟

يعني انطباق المكان عليكْ " [٢]

ويقولُ في قصيدة " قطعة تسعة في الثوب " :

" لا إشارة في الطَّريق ، قلاعُ الفراغ على جانبيها ، وقد طفحَ

اللاأكيدُ على الأكيدِ "[٣]

حينَما تصاب النّفس بالخوف ، والقلق، والشَّك ، تنفض الغبار عن الأسئلة المتراكمة بحثًا عن الإجابات مِنَ الأساطير بلْ يغدو هو الأسطورة ، والمعجزة ، فإحدى مهمات النّص لديه "هي خلق الأساطير الجديدة وفقدان ما تخلقه ".[٤]

" ثمَّ تكادُ تجنُّ مِنَ العزلةِ ،

أحزانٌ مألوفة

تمشي بينَ أفعى وأفعى ؛

أحكم مِنْ خطوةِ موسى في البحر الأحمر

لكن تلدغكَ الأشياء المعروفة

وطريق حياتكَ عاريةً ومخيفة

...

مَنْ أنا ؟

هذا دخانٌ تعالى

تحتَ نجومٍ تحتَ عرشي

أنا مَنْ يذبح الأنبياء فيبعثُ نحوي الإله خروفهُ

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ١٩٦

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٣٣

[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٣٧

[٤] السّودانيّ ، مراد ، **مدوّنة حسين البرغوثيّ في قوانين الشّعر** ، ص: ٦٦

فدية فوق الخراب
لكي أتنازل عن رغبةٍ عابرة " [١]

"خطواتي جذوري" قال أدونيس ذات مرة[٢]، أما حسين فقال: "حكمتي في خطوتي" في قصيدة "جاز شرقي" فهو يؤكّد على أسطورته، يقول بوضوح:

"إذا اتسعت حاجاتك تتسع أنت،
فمن أنت؟
فأجبت : أتكون كالأسطورة ، وتتغير دلالاتي،
كيف أميّز ؟". [٣]

ويقولُ أيضًا في قصيدة " الأميرة " :

" خطاي رسالتي ، وأنا امتزاج الأنبياء " [٤]

فهو يعرف ويعترف بأن خطواته هي أساس معرفته: "فالتجربة هي الطريقة الوحيدة للمعرفة"[٥] وكم تحمِلُ تلك الخطوات مِنْ غبار الاغتراب ، يفضي الاغتراب – أحيانًا- إلى ردّ فعلٍ انعكاسيّ يتحوّل إلى صعلكة متمرّدة لتعبِّر" عَنْ واقع مليء بالغضب والتَّمرُّد والاحتجاج " [٦]

وقدْ برز هذا النّفس حينما تراسل نصّه بنصوص صعاليك الجاهليَّة قائِلاً في قصيدة " جاز شرقيّ " :

" وداعًا بني أمّي ، أنيخوا مطيّكم !
فإنِّي إلى قومٍ سواكم لأميلُ
ولي دونكم أهلونَ : سيدٌ عَملّسٌ
وأرقط زهلولٌ وعرفاءُ جيألُ

يا إلهي ، اتركوني
أحرّف الإرث كلّه ! " [٧]

وفي قصيدة أخرى يتّخذ الاغتراب طابعًا سياسيًّا فقد كانَ يرى فيما سبق أنَّ الشَّعب الفلسطينيّ "ضاعت أرضه" واغترب عنها إمَّا بالشّتاتِ أو داخل السّجون ، وبقي الحلم معلقًا للاجيء

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ٨٢
[٢] أدونيس ، الثابت والمتحوِّل ، ص: ٦٥
[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص ٢٤٥.
[٤] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٦٧
[٥] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة**ص : ٢٩٤
[٦] حديدي ، العالية (١٩٨٦) ، **ظاهرة التّمرّد في الشّعر المعاصر** ، رسالة ماجستير ، جامعة دمشق ، ص: ٢٥
[٧] البرغوثيّ ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٢٩

بالعودة إلى "أرض الغزالة والأرجوان" المكان المشتهى والأصلي. هذا الهاجس تحوّل إلى وعد شعري، فصار الشّعر رجعة لأرض شعرية سابقاً أيضاً .

فيقولُ في قصيدة الأميرة التي نشرت ضمن ديوان " مقاليع مِنْ وحي الانتفاضَةِ " :

" وتنشد ما قالهُ السَّيَّاب :

يا هذا الدَّمُ الباقي على الأجيال

يا إرث الجماهير

تلظَّى الآن وأحرق هذه الأغلال

وكالزّلزال

هزّ النّير أو فاسمعه

واسمعنا مع النّير

يا حمام البحر خذني خارجَ الاحتلال

وأمشي قرب نهرٍ صافي الأعماق

أهمسُ

هلْ أستحمّ هنا ؟

أجلسُ:

هلْ سأموتُ هنا؟

أنَّ صوت النّهر في جوفي وأهتف :

كيف ننسى من في السّجون ؟

بأنَّ خلف القفل والمفتاح

لون السَّاحة المغمورة الآن بالدَّم

أنَّ خلفَ السَّاحة

الآن ليل كثيف

وخلف الليل خيط ضياء من نجوم بعيدة ؟

كيف ننسى اتساعات البلاد التي لا تبصر

البحر إلا في حروف القصيدة ؟

قمرٌ على نخلٍ بعيد ،

كان رمشي نخلة تمشي على طرق النّخيل

قمرٌ على جبلٍ بعيد

قلتُ : ما هذا ؟

أرى أحلام جيل
أمشي إلى البحر
بينَ يديّ كتاب مِنَ الشّعر ،
خصلة شعر لمن ودّعتني
أو حفنة من تراب الجليل
قال الرّفاق بأنّي حتمًا ستعود " [1]

وفي مقطع سرديّ آخر من قصيدة " جاز شرقيّ " تتحرَّك تقنية القناع في قصيدة يتقنّع فيها بشخصيَّة عليّ بن أبي طالب – كرَّم الله وجههُ- جاعلاً منها مرتكز الرّؤيا ذاكرًا أنَّ بشرًا مال إلى الاغتراب ، ومشى حيثُ جدار الرُّوح لتنازع – هناك- على جثّة الحرف عبسًا وطيء . حتمًا لذلكَ دلالة إذ يغرف من فلسفته ما يروي حاجته ، فقد ركّز فيها على فزعه وهجرتهِ غافلاً عن رمزيّة الهروب الذي لمْ يكن اغترابًا وجوديًا أو عبثأ بل سفرًا ماديًّا أو معنويًا فإذا اشتركت شخصيَّة القناع وشخصيَّة الشّاعر بالاغتراب الوجوديّ انطلاقًا مِنْ رؤيتهما لحقيقة الكمد في الوجود ، فإنَّ رؤية القناع تميلُ في دلالالتها صوب الشّاعر لا صوب شخصيَّة القناع وبهذا تنقلب بنية التّناص لنمثل أمام شخصيَّة وجوديَّة سوداويَّة تتوق للخلاص بالموت ؛ خلافًا لجوهر شخصيَّة عليّ بن أبي طالب – كرّم الله وجههُ – الذي كان يفكّ اغترابهُ بالفناء بالله " .. من كان وطنهُ العدم ، كانت غربتهُ الوجود ، والفناء حال من أحوال العدم .. ، فما يطلب أهل الله الشّهود إلا لأجل الفناء عن الوجود .." [2] فيقول :

" ثمَّ ألقى بقاموسٍ إليّ حرفه اختلفت ،
نازعتني على جثّة الحرف عبسُ وطيُ
لا أترجم ، بل أحوِّل
الدّنيا نارٌ إنْ أقبلتْ ، وإنْ أدبرت برت ، وإنْ أنعمت عَمَتْ
وإنْ أينعت نعت ، وإنْ أسعدت عدت
وإنْ أركبت كبت
وإنْ حلّت أوحلتْ ، وأن سامحت محت،
وإنْ صالحت لحتْ ، وإنْ بالغت بغت

---

[1] مجموعة مِنَ المؤلفين (١٩٨٨) ، **مقاليع من وحي الانتفاضة** ، منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين في الضّفة الغربيَّة ، القدس ، ص: ١١

[2] ابن عربيّ ، محيي الدّين ، **الفتوحات المكيَّة** ، مرجع سابق ج١، ص: ٩٧

دارٌ حلالها عذابْ

وحرامها حسابْ

وشبابها يهرم ، وحيّها يموت ..

أموتُ

في إطار الغروب الغريب " [1]

القناعُ الذي يخترقُ لمصلحة الشَّاعر ، فإنَّهُ يحطّم جدار غربته بالفناء في الموت ، وشتّان بينَ الفنائين .

" قلتُ لها : جئتُ مدعوًّا إلى عينيكِ ، لا أهلي ولا

سكني هنا . لكن

مررتُ غريبَ الخطو واللفتاتِ على

بوابةِ الأشياء والمدن والمرايا ..

لكي أدعو المنافي في

عيونكِ أوّل الوطن " [2]

" أراكَ غريبًا عن الأرض التي فيها تجيء وفيها تروح

أراكَ على الوجهِ مزاجًا تعكَّر كالموج كالمرآة أو مثل بسمة متعبٍ

بينَ البداية والنِّهاية " [3]

" وفي المرآة أقول

أنتَ أنا اثنان غريبان " كلّ غريبٍ للغريبِ نسيبُ " [4]

تشكّلُ المرآة خيطًا يصلُ بينَ المقاطع الشّعريَّة السّابقة ؛ إذْ تعكس صورة الأنا مقابل ذاتها ، فتلك الصّورة مبنيَّة على عدّة أقنعة كلما كشف قناع انزلقت الصّورة إلى قناع آخر ، فالمرآة تعرّي النّفس وتكشف خفايا الرّوح لتصل إلى حقيقة اغترابها .

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ص: ٢٣٣

[2] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٩١

[3] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٤٩

[4] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٨٠

ب- جدليَّة الحياة والموت

تدورُ الجدليَّة في حلقةٍ الأسئلة الوجوديَّة اللامنتهية ما الحياة ؟ وما الموت ؟ وما هي ماهيتهما؟ فمن النَّاحية الوجوديَّة يلاحظُ أنَّ الموت "فعلٌ فيه قضاءٌ على كلّ فعلٍ ، وثانيًا أنَّهُ نهاية للحياةِ بمعنى مشترك فقد تكون هذهِ النّهاية بمعنى انتهاء الإمكانيَّات ، وبلوغها هذا حدَّ النّضج والكمال"[١] كما يقالُ عن ثمرةٍ إنّها بلغت نهايتها بمعنى تمام نضجها واستنفاذ إمكانيَّات نموّها وقد تكونُ هذهِ النّهاية بمعنى " وقف الإمكانيَّات عند حدّ ، وقطعها عند درجةٍ مع بقاء كثير من الإمكانيَّات غير متحقق بعد ، وقد تكون بمعانٍ أخرى "[٢]

ومن تلك المعاني الأخرى أنَّهُ إمكانيَّة معلّقة[٣]، بمعنى أنَّهُ لابدّ انْ يقعَ يومًا ما ، وهذا يقينيّ لا سبيلَ مطلقًا إلى الشَّك فيه ، ولكن مِنْ ناحيةٍ في جهلٍ مطلق فيما يتعلّق بالزَّمان الذي سيقع فيهِ؛ فالموت " علمٌ مطلق مِنْ ناحيةٍ وجهلٌ مطلق مِنْ ناحيةٍ أخرى "[٤] فالعلم – المعرفة- والجهل قابعان في فكيّ الزَّمن .

إنَّ الموت كليّ كليَّة مطلقة مِنْ ناحية ، جزئيّ جزئيَّة مطلقة ؛ بمعنى أنَّ الكلّ فانون ، ولكنَّ كلاً مِنَّا يموت وحده ولابدَّ أنْ يموتَ هو نفسه ؛ ولايمكن أنْ يكونَ واحدًا آخر بديلاً عنهُ وهذا مصدر الإشكال عينه من ناحية المعرفة ؛ إذْ لا سبيلَ إلى إدراك الموت مباشرة بوصفه موتي الخاصّ .[٥] نلمحُ مِنْ هذا الرَّأي أنَ معرفتنا وإدراكنا له ليسَ إدراكًا حقيقيًا كما هو في ذاتهِ بلْ هو إدراكُ للموتِ في آثارهِ .

فالموت مِنْ ناحية وجوديَّة ومن ناحيةٍ معرفيَّة كلّه إشكال ، فمتى يكونُ الموت مشكلة إذًا؟ يغدو الموت مشكلةً حينما يشعرُ الإنسان شعورًا قويًا واضِحًا بهذا الإشكال ، وحينما يحيا هذا الإشكال في نفسهِ بطريقةٍ عميقةٍ ، وحينما ينظرُ للموتِ كما هو نافذًا إلى سرِّهِ العميق، ومعناهُ الدّقيق مِنْ حيثُ ذاته المستقلّة لسبر كنه طبيعة الموت ، "فمن طبيعة الموت أنَّه حدُّ أو نهاية ، غير أنَّ هذهِ الطّبيعة نفسها تلقي – بنا- بالضّرورة إلى ما وراء الحدّ "[٦]

---

[١] غارودي ، روجيه (١٩٧٩) ، **البنيويَّة : فلسفة موت الإنسان** ، ترجمة : جورج الطّرابيشيّ ، دار الطليعة – بيروت ، ص: ٢٠
[٢] المرجع السَّابق ، ص: ٢٢
[٣] المرجع السَّابق ، ص: ٢٥
[٤] شورون ، جاك (١٩٨٤) ، **الموت في الفكر الغربيّ** ، ترجمة : حسين كامل ، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص: ٥٠
[٥] المرجع السَّابق ، ص: ٥٥
[٦] غاروديّ ، روجيه ، مرجع سابق ، ص: ٦٠

من خلال ما تقدَّم ندركُ أنَّ الفكر الإنسانيّ برمّتهِ قد شُغِلَ بالذّات الإنسانيَّة ، فتشعّب إلى تأكيد قناعات تخصُّ كونيَّة هذهِ الذّات ؛ حيثُ انصبّت نظراته إلى أخرويَّة الذَّات التي أحالها " في منتهاها إلى ثلاث نتائِج حسيب التّوجّه الاعتقاديّ : الوجود ، والموت (العدم) ، والخلود " .[١]

وانطلاقًا مِنْ هذهِ الرّؤيا فإنَّ الحياة تغدو حقيقة إنسانيَّة ، والموت إثباتٌ لهذهِ الحقيقة التي شغلت الإنسان وأثرت في معتقداتهِ وآرائهِ ومواقفه مِنَ الكون والحياة ، فوقف مندهشًا أمام ظاهرةِ الموت، كما دُهِشَ (جلجامش) في الملحمة الرَّافديَّة مِنْ موت صديقهِ أنكيدو دهشة يشوبها الفزع " أناشيدكَ يا أدودويسيوس أنْ لا (كذا) تتحدَّث عَنِ الموت برفقٍ ، فلأن تعيش على الأرض عبدًا لآخر ؛ خيرٌ مِنْ أنْ تحكمَ كملك لا ينازعه السّلطان أحدٌ في مملكة الأشباح الجسديَّة "[٢] إنَّ الموت جزء مِنَ الحياة وعنصرٌ مكوّن للوجود ؛ ولهذا قال نيتشه " حذار أنْ تقول : إنَّ الموت مضادّ للحياة "[٣]

فالحياة الموت مفهومان زمنيّان تمثّلهما الإنسانُ منذُ القِدَم ، وحفلت بهما الأساطير ، "وقدْ طرحَ شورون –Choron تاريخيَّة الموت كإجابةٍ عَنْ سؤالٍ يقولُ : متى اكتشفَ الإنسان الموت ؟ فأجابَ عنهُ بشاهدٍ مِنْ فولتير –Voltaireعندما ذهبَ إلى القوم : بأنّ الجنس البشريّ هو الجنس الوحيد الذي يعرفُ أنَّهُ سيموت وقد عرفَ ذلِكَ مِنْ خلال التَّجربة"[٤] .
وتلك التَّجربة أفضت إلى كتابة الشّعر ؛لأنَّ الشَّاعر يؤمِنُ بصيرورة الموت فأدونيس يرى أنَّ" الحياة مستمرَّة ولا يجوز أنْ يوقفها هاجس الموت الذي يلحق بالإنسان في ذهابهِ وإيابهِ إنَّهُ الحقيقة التي يعطيها صفة التّوتّر والدّيمومة "[٥] وبالمقابل نجد بعضَ الأدباء والمفكّرين وحتّى الفلاسفة يلهثونَ مِنْ أجل إكسير الخلود ، والحريَّة المطلقة، حرصًا على الحياة على الرّغم من إدراكهم المبطّن بحتميَّة الموت فيقول عبد الرّحمن بدويّ في كتابه الوجوديَّة نقلاً عَنْ باسكال :" إنّني في حالة جهل تام بكل شيء ، فكلّ ما أعرفه هو أنّني لا بدَّ أن أموت يوما ما ، ولكني أجهل كل الجهل هذا الموت الذي لا أستطيع تجنّبه"[٦] .

ظهرت جدليَّة الموت والحياة في أغلب قصائِد البرغوثيَ ؛ بَلْ أثارت سيلاً جارفًا مِنَ التّساؤلات والتّأملات الحارقة التي ترتبطُ بالوجود الفرديّ والمصير الجماعيّ ، إذْ حاول البرغوثيّ في

---

[١] نصري ، هاني (١٩٩٦) ، **الوجود والموت والخلود** ، دار القلم ، بيروت ط٢ ، ص: ٢١
[٢] مشوّح ، وليد، (١٩٩٠) ، **الموت في الشِّعر العربيّ السّوريّ المعاصِر** ، رسالة دكتوراه ، جامعة دمشق ، ص: ١٨
[٣] بدوي ، عبد الرّحمن ، **نيتشه** ، ص: ٣٢
[٤] نصري ، هاني ، **الوجود والموت والخلود** ، ص: ٣٣
[٥] أدونيس (٢٠٠٢) **الثَّابت والمتحوِّل** ، ط٢ ، دار السَّاقي ، بيروت ، ص: ٤٥
[(٦)] بدوي،عبدالرحمن ،(١٩٧٣) ،**دراساتفيالفلسفةالوجودية**،دار الثقافة :بيروتص٦.

قصائِدِهِ التّحديق طويلاً في وجه الموت ليصطدم بعدها بالتّواري والعدم ، فجمعت نصوصه ثنائيَّات متضادَّة بينَ الذّاتي والكونيّ ، والواقعيّ والخياليّ ، والسَّرديّ والدّراميّ ، والغرائبيّ والفجائعيّ ، كلّ ذلِكَ للقبض على المستقبل الذي يحتضن سؤال الوجود .

فيقولُ في قصيدة "التَّحوّلات" :

" عبرتُ على أنقاض نفسي حتَّى ولو

كانَ يسحبُ رجليَّ في الأحلامُ قبرُ

أنا متحف مَنْ ماتَ ومَا ماتَ وما سيموتُ " [١]

ذاتُ تواجهُ مصيرها الفاجع (العبور على جثتها) وكأنَّ في فعلِ العبور حياة ما ، مِنْ خلال ذاكرة الزَّمن المرتبطة بأزليَّة الموت (متحف) فهذهِ الفكرة متحرِّكَةٌ عبر الأفعال الماضية والمضارعة (المستقبل) .

أمَّا في قصيدة "القطعة تسعة في الثّوب" فنجد حالة اللايقين تسيطر على السَّرد وتحوّله إلى حاضر سديميّ تطبعهُ التّناقضات والمفارقات التي تنسفُ موثوقيَّة الواقع الحسيّ ومرجعيَّة قوانينه الصَّارمة التيتطفو على سطح القصيدة حاملةً معها مشاهد الانحدار، والسُّقوط ، عبر تذكرات مبتورة وملتبسة تستعصي على الذَّاكرة استعادتها كليًّا من قبضة النِّسيان ، يقول :

" أنا كاهنٌ !

كلَّما آخيتُ زهرًا للخلود يقال إنّي زائِل

وتقصُّ عليّ تفاصيلَ موتي ، بالذي منّي تقصُّ ،

خرابٌ عليّ وفيّ وحولي خرابُ وتحتي .

تعبِّر عن قدرةٍ في النَّحتِ مطلقةٍ ،

بانحداري إلى هوَّةٍ مِنْ حطامْ

نيسان " [٢]

لقد تحولت «أنا» الشَّاعر من مطلق الحضور ، وكلية المعرفة إلى كائنٍ ضعيف تستبد به الشكوك وينخره الزَّوال ،ويلتهم وجودهُ النِّسيان ، ونلمحُ في هذهِ القصيدة إشارات ضبابيَّة إلى

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٥١

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٤٦

مثيولوجيا الخلود عبر استحضارِهِ أزهار " جلجامش" لكن سرعان ما يدرك أنّه سيزول حتمًا وفي مقطعٍ آخر مِنْ القصيدة ذاتها يقولُ :

" الجبل يا سارية الجبل !
ما سمعتُ الكلامْ
فارتطمتْ
- مثل طائرَةٍ في الغروبِ - بهِ ، سوفَ يتلو انفجارٌ أخضرُ
....
قلتُ : قوة موتْ
تدفعُ المعنى لهذا الجبل "

فيحيل اللون الأخضر إلى موسم الرَّبيع الذي يرتبط "بتمّوز " جالباً الخصب والنَّماء إلى الأرض التي تخضرّ وتتجدَّد، وفي ذلك مقاربة رمزيَّة بين تمُّوز، الذي يتجدَّد في فصل الرَّبيع،و تعويذة الشَّاعر لقهر الموت ، والاحتفاء بالحياة من خلال الإبداع الذي يهزم الموت. ولا يخفى أن استدعاء عناصر أسطورة الموت والبعث والخلود يعمق دلالات هذهِ المقاطع السَّرديَّة المكرسة بكاملها لتجربتيّ الموت والحياة و إيحاءاتها .

وفي مقاطع أخرى يؤكّد أنَّهُ يعيش من أجعل المعرفة وحسب .

" في هذهِ الحياة أحيا لأعرف ، لكن في الحياة الثَّانية
سوفَ أرجع للأرض طفلاً نبيًّا وأمشي .. خطوتي ذهبٌ
من شعاع الشَّمس

في الزَّبد
ويدي
سماء حافية
ما رأيكِ في القافية ؟ [1]

كما نلمحُ مقطعًا في قصيدة "ما قالتهُ الغجريَّة" يحملُ هذهِ الثنائيَّة لكن برسم مختلف :

" كنتُ كبابٍ مِنْ ترابٍ ، شقّني الأقحوانُ الرّبيعيُّ . فمن
أمطر ؟

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٣٥

تفكّكتُ لمَّا يئستُ مِنَ القبضِ على القمر
فاكتفيتُ بالتقاطِ الحفر.
كيفَ أرفعُ الهوَّة إليَّ " [١]

يؤكّد المقطع السَّابق أن حياة الشاعر تحققت في الماضيعبرَ التحامهِ بالطّبيعة ، بوصفها حيّزًا حياتيًّا ، فهي شكّلتهُ ، ومِنْ ثمَّ فككتهُ حينما اعترت روحه مشاعر مِنَ اللاجدوى واليأس، فصارَ حيّزًا مفتوحًا .

" والفراشاتُ حولَ السِّراج كأرواح الموتى
(تعودُ لتبحث عن شعلةٍ مِنْ حنان) [٢]

وقد تنتصر الأرواح على الموت فيغدو أمامها مستسلمًا أمام بهاء الحياة ؛ يبرز الشَّاعر نقاط ضعفه عندما يفتح قصيدته أمام دفق الحياة وتيَّارها الجارف ؛ وما تغدقه ، على الإنسان من فيضِ جماليّ يجعل الإنسان يعيش فرحًا طفوليًا لا ينقضي.

اللحظة التي تلتحم فيها الذات بالحياة تحقق انتصارًا باهرًا على أسباب فنائها صحيحٌ أنَّ للموت قوته العمياء التي لا تستطيع أن تعوضه ما حرم منه (دفء الحنان) وإذا كان الموت يستطيع أن يهزم الجسد ويخضعه فإنه لا يستطيع حتما أن ينال من الحمولة الرَّمزية التي تأبَّدت من خلالها الذَّات الشَّاعرة .

" قمرٌ يغمرُ الكونَ ، وريحْ
تحملُ القلبَ ، ويهتزُّ ظلّ اللوز فوقَ المقبرة ...
مِنْ هزَّةِ اللوز شيءٌ ، وَمِنْ وخز الذاكرة
شيءٌ يقولُ لها :
" إنْ زرتِ قبريا بعد الهجوع
ترى عظاميا تحاولُ الرّجوع " [٣]

فكينونة القلب تتشكَّلُ من بدائِل الطّبيعة والإحساس بها ، ومع تمثُّل وظائِف الجسد بواسطة الحواس لهذا البدائِل يؤكّدُ الشَّاعر أنَّها سّر الوجود الإنسانيّ عمومًا ، ونبضهِ على وجه الخصوص ، ولولا هذه الحركة بينَ ذات الشّاعر ومعنى موجودات الكون المتمثّلة بمعطيات الطّبيعة ، والحريَّة الكونيَّة المتمثلة بالشّعر مِنْ حيث هو فعل إحساسيّ مفتوح لما كان للوجود

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٤٦
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٣١
[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١١٣

معنى، هو يحاول التّمرّد على فعل الموت وبعث عظامهِ مِنْ جديد .

وفي قصيدة " عنْ هاجس" يحاول تفكيك الوجود مِنْ خلال بحثهِ في خارطةِ الكون ليحلّ لغز الموت ذلِكَ المجهول الذي يقف على الضّفة الثّانية ، ومع هذا فإنَّ قلقهُ الوجوديّ لا علاقة له بمرضٍ جسديّ ، ولا بخوف من الآتي ؛ إنَّما هو لا يجدُ تواؤمًا بينَ نفسهِ والوجود فثمَّة هوَّة ربّما تكونُ سحيقة نقصان يفترسه فيقول :

" فاستدرتَ إلى خاتمٍ – حجرٍ حُفرتْ خريطةُ
الكونِ عليهِ ، عليك الدّور لتلعب
لعبتَه كي تصير عليهْ
حفرًا آخر ، بوركتَ ، منتحرًا كنتَ ، أم
في غايةِ الحكمة تسألُ ، أو تنقصُ ،
مثل هلالٍ ، أو تكتملُ
مثل صليبٍ مِنْ خشبٍ مِنْ شجرٍ يكسرهُ البرقُ أو يحتملُ " [1]

يفتتح البرغوثيّ ديوان " ليلى وتوبة " بمقطع سرديّيحملُ في طياتهِ تلك الجدليَّة فيقول:

" فاعذريني ،
جئتُ مِنْ شجرِ الدِّماء أو الجليد ، أو العدم
رفًا حزينًا مِنْ طيورٍ جارحة .
قدْ قيلَ لي :
لا صوتَ لي
عبرَ الحياة وبعدها نومٌ بلا صحوٍ
على أرضٍ بلا قبرٍ
فلا قدرٌ يؤدّي إلى الجحيمِ ، ولا طريق إلى عدنْ
فإذنْ
تعالي كالطّيور ، إذنْ
إذا ما شئتِ مِنْ عفنِ الآن ، أو عفن البارحة " [2]

فالزّمكان الذي يحملهُ هذا المقطع يسبحُ في اللا انتماء ؛ كلّ شيء يفقد قيمته وتوازنهُ أمام موت الذّات لذا استعمل الشّاعر " الجليد " دلالة على موت الرُّوح ، وألغى بالمقابل لفظ السّماء ، ولعلَّ

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٠١

[2] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٠٧

انتفاء الخضرة عن الشَّجر إعلان عن موت الطّبيعة التي لا تنفصل عن ذاتهِ فتغدو روحه ميّتة في بهو الحياة لا صوتَ لها . وبعدها ستستلقي هيكلاً في حضن الأرض دونما قبر .
وجِّه الخطاب للأنثى وهذا يحملُ في طياتهِ دلالات متعدِّدة ربَّما تكون أنثى بروحٍ ، أو قضيَّة أو روح الشَّاعر ونفسه ، وذاته، فسيرورة القصيدة بمعانيها البعيدة وليست المجرّدة وهذهِ " الأنتِ " هي كلّ الدّلالات المشار إليها .

وقدْ حملتْ قصيدة "المرآة صفر ناقص واحد " ذات الدِّلالة فيقول:

" موتُ الشَّخص هو
موت اسمه ، ومكانه ، وموت المكان هو موت أسمائهِ
وأشخاصه ، فكتب مثلاً :
لا ترقصوا بخيولكم حولي ، فراغٌ مقمرٌ في داخلي ، وتخاف منه الخيلْ
قنديلْ
ونهرْ
وعينٌ على النَّهر ..
الثَّلاثة قتلوا ، وأنا لَمْ أعد موجودًا
بيني وبينكم الله
والمسافةُ والمياهْ
وخنجرٌ أسودْ
وشيءٌ لا يُرى في خضرةِ الليل " [1]

فلا يقتصر الموت في حدوثه الدائم -كونه فعلا اعتياديًا- على الموت الفيزيائيّ العضويّ أي ؛ موت الجسد جراء حرب أو حادث أو مرض أو حتى انتحار ، بل تتعدى لزومية الموت لتصل إلى الدواخل ، فتقتل إنسانية الروح وتسفك دماء النفس المعنوية ، وتقتل الأماكن بمتحرّكاتها وسواكنها .

وفي مقاطع أخرى يغزو الموت الأحلام فيعبِّر الشَّاعر عن ذلكَ بصورة وبسلوكٍ بوهيميًّ ، فيقول:

" ماذا ترى ؟ سألتهُ.

---
[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٩٣

أراني في ساحةٍ مِنْ نحاسٍ ، وفوق الأفاريز نقشُ
وأسكنُ فيها ويلمعُ نعشُ
أراني سحيقًا
أراني قريبًا يراهُ القريب مريبًا
وفي قلبهِ ساحةٌ مِنْ نحاس وفوق الأفاريز نقشٌ
أسكنُ فيه ويلمعُ نعشُ " [١]

الذات الإنسانيَّة تموتُ في حالات الصَّحوِ بأدواتٍ قاتلة؛ الخمر ، والزَّمن ، والغربة الذاتيَّة ، والتّغريب الرَّوحيّ ، والإحباط الوجدانيّ ، والطّموح الموؤد ، والضّياع ، والتّشتت، والفوضى ومحاربة الحقيقة بفقاعة الإنسانيّة الهشَّة كلّها تهدّد العقل فتهرع إلى ملاجئ تحميها وربّما يكون الملجأ حرف قصيدة وهنا يكون محكومًا "بسيناريو " محدّد النّهايات إمَّا أنْ تذهب الذات إلى الموت بكامل إرادتها بسيرها نحوَ اللاشيء أوتنفتح زنازين الرّوح لتنطلق ، في ديوان ليلى وتوبة يعبّر البرغوثيّ عنْ الموت في وطنهِ الذي تلتهمه الحروب ، وينهشهُ الغياب لكن يتغلب على كلّ ذلِكَ مِنْ خلال تأبيد كينونة الشّهداء في ذاكرة الزّمن مِنْ خلال بثّ روح خلودهم في الوعي فيقول :

" عادةً ما يدفن الجيشُ مَنْ يغتالهم ،
في الليلِ ، سرًّا ، لا صلاة ولا طقوسَ ولا حضورَ ، وعادةً
ما يخطفون الجُثَّة الحمراءَ مِنْ مستشفيات جديدةٌ
شبابيكها تبدو على تلّة الخوف كالدّير المضاءِ
على أبوابها
بقعُ الدّماءِ ،
وعادةً
ما يخطفونَ الشَّهيدَ إلى مشرحة
للجيش ، مِنْها يسرقونَ القلبَ ، من يدري ،
أو الرّئتين ، أو
شيئًا لِمَنْ يحتاجُ شيئًا مِنْ حصول المذبحة
عادةً ما تجنُّ الكلاب الشَّريدة
عادة ما تجنّ وتنبح ،

---
[١] البرغوثيّ ، حسين ، الآثار الشّعريَّة ، ص: ٢٧٨

وتهربُ بينَ الحدائق أو حروف القصيدة
كلّما شمت سلاحًا في ليالٍ جارحة .
إنَّ قبرًا داخلَ الأرضِ يخفي جثّةً ،
لكنَّ قبراً داخل الوعي يبعثها حيَّة تسعى
باللونِ نفسه ،
والطّعمِ والرَّائِحة . [١]

نلاحظُ أنَّ الموت في قصيدة البرغوثيّ صار بمثابة كشف للحجاب أمام الذات لتنفذ إلى جوهر الحياة وسر الوجود ، فيحوّلهُ إلى ولادة ثانية تصبح بعدها الذّات أكثر انتباهًا بعد أن تتخلص من شرودها ويرفع عن عينيها الغلالة الرقيقة التي تحجب عنها الحقيقة؛ حقيقتها وحقيقة الوجود من حولها، وقدْ حدّقت قصائِد البرغوثيّ في وجهِ الموت وجابهت الغياب ، وفقأت فقاعة الذّات بلغةٍ تنطوي على مقدار هائل مِنَ الرّمز والإيحاء .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٢٤

<u>الفصل الثَّالث : تقنيات سرديَّة في قصيدة البرغوثيّ</u>

أوَّلاً : الرَّاوي

ثانيًا : الوصف

ثالِثًا : السَّرد الطِّباعيّ / البصريّ

رابعًا : التَّوليف (المونتاج)

خامسًا : الحوار (المونولوج والدَّيالوج)

" جملة مِنْ تشابيه وصور مفكّكة ، لا يربطُها رابطٌ واحد،
شظايا ما .
الحقيقة مرآة مهشَّمة ، في كلّ شظيَّة حقيقة .
كلّ قصيدة محاولة لإعادة تركيب المرآة
قبلَ تهشمها "

المرآة خمسة – حسين البرغوثيّ

لقدْ انفتح نصُّ البرغوثيّ على الفنون الأخرى ، في ظلّ علاقةٍ تتسِمُ بالتّساؤل لا السُّكون ؛ أكسبت النّصَّ أبعادًا جديدة تضيفُ لموقف الشّاعر مِنْ واقعهِ المعيش ورؤيته له ، وبناء على ذلِكَ تنوَّعت البنية النّصيَّة تنوّعًا يحقق النّشوة في التّلقّي .

فصارت قصيدته محمّلة بمجموعة مِنَ التّقنيات السَّرديَّة التي راحت تتناسل في بنية النّصّ ؛ تلك التّقنيات التي تماهت مع القصيدة في بذورهِا الجينيَّة مؤكّدة طبيعة الإنسان ورغبتهِ في الحكي والسَّرد ليكشف عَنْ وجودهِ ، علاوة على أنَّها أضحت مِن الجماليات التي يتكئ عليها نصّ البرغوثيّ .

لقدْ خصصتُ هذا الفصل للكشفِ عَنْ بعض التّقنيات السَّرديَّة التي وظّفها البرغوثيّ في قصيدتهِ التي حققت ما يقترب من الظّاهرة أو المنزع .

ومِنْ أهمّ هذهِ التّقنيات الرَّاوي: الرّاوي العليم والرَّاوي المشارك ،وهذا ما يكشف عنه المحور الأوَّل بشقيهِ ، أمَّا المحور الثّاني فسيعالج الوصف وذلِكَ مِنْ خلال ؛ وصف الشَّخصيَّات ، والأمكنة والطّبيعة ، والوصف العجائبيّ .

ثمّ سيعرج المحور الثّالث على السَّرد البصريّ أو الطّباعيّ بوصفهِ تقنية سرديَّة اعتمد عليها الخطاب الشّعريّ الجديد في بنائهِ ، ومِنْ ثمَّ المونتاج الذي سيناقشه المحور الرَّابع بالدَّرس والتَّحليل يليه المحور الخامس الذي سيعالج الحوار بشقيهِ المونولوج والدّيالوج .

أوّلاً : الرَّاوي :

الرَّاوي في مفهوم الدِّراسات السَّرديَّة واحدٌ مِنْ شخوص القصَّة غير أنَّهُ ينتمي إلى عالمٍ آخر مغاير للعالم الذي تتحرَّكُ فيهِ شخصياتها[1] ، وهوَ شخصٌ مختلفٌ عنَ المؤلّف في الرِّواية وليسَ صورة دقيقة عنهُ ؛ بل هو موقع خياليّ يخترعهُ المؤلّف داخِل النّصّ ، قدْ يتّفق مَعْ موقف المؤلّف وقدْ يختلف[2] . يمكننا القول : إنَّ الرَّاوي في الشِّعر هو الذي يحققُ بنائيَّة النّصّ مِنْ خلال أشكال حضورهِ فهو السَّارد الذي يكشف للمروي عليهِ / القارئ الفعليّ ، والضّمنيّ ، حالاته وقدرته على الفعل، والتّجاوز، أو انكساره وانهزامه ورؤيته للعالم وفق أيديولوجيَّة ما، فيحقّق تنظيمًا داخليًّا خاصًّا بهِ كما يرى جنيت [3] .

---

[1] الكرديّ ، عبد الرَّحيم (٢٠٠٦)، **الرَّاوي والنَّصّ القصصيّ** ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص: ١٧

[2] جنيت ، جيرار (١٩٩٧) ، **خطاب الحكاية : بحثٌ في المنهج** ، ترجمة : محمّد معتصم وعبد الجليل الأزديّ ، وعمر حلميّ ، المجلس الأعلى للثّقافة ، القاهرة ط٢ ، ص: ٦٤

[3] المرجع السَّابق ، ص: ٦٥

ولعلَّ مِنْ أهمّ الصِّفات التي يتمتَّعُ بها الرَّاوي الشِّعريّ حواره مع الشَّخصيَّات دون أنْ يستطيع القارئ التَّفريق بينهُ وبينَ الشَّاعر أو بينهُ وبينَ إحدى الشَّخصيَّات فقدْ يؤدِّي دورًا مِنْ أدوارها أو يتطابَق معها ، أو مع جزءِ مِنْها ، ولعل اللغة المجازيَّة هي التي تتيحُ له التنقل بينَ الدَّاخل والخارج دون قيد ،عندئذٍ تتأكَّد أهميَّة الرَّاوي في أنَّهُ " صاحِب الحقّ الشَّرعيّ في نقل النّصّ مِنَ المؤلّف إلى المتلقي ، وصاحب الحقّ غير الشَّرعيّ في تشكيل النّصّ على نحوٍ يناسبه ، ويوافق توجّهاتهِ العامَّة أو الخاصَّة سواء أكانت هذهِ التّوجّهات ذات ركائِز أيديولوجيَّة أم كانت خارج هذهِ الرَّكائِز " [1] في الخطاب الشّعريّ يمتزجُ الشَّاعر بأدواتهِ ، ويتحرَّكُ مِنْ خلالها ويأتي الرَّاوي في مقدِّمة هذهِ الأدوات ، إذْ يتّخذ الرَّاوي تشكيلات عدَّة منها:

- الرّاوي العليم : هذا النَّوع مِنَ الرُّواة يتّخذ لنفسهِ موقعًا ساميًا يعلو فوقَ مستوى إدراك الشَّخصيَّات ، فيعرف ما تعرفه ، ولا ما تعرفهُ ، ويرى ما تراهُ ، وما لا تراهُ ، وهو المتحدِّث الرَّسميّ باسمها ، فلا يسمع القارئ إلا صوته ، ولا يرى الأشياء إلا مِنْ خلال وجهة نظرهِ[2] . فالرَّاوي العليم يتدخَّل بالتَّعليق على الحدث ووصفهِ خارجيًّا أو داخليًّا مِنْ خلال التَّأمُّل والاحتكاك ؛ و يمكننا تشبيه الرّاوي العليم بالخيوط الخفيَّة التي تربط بين الشَّخصيَّات والكاتب إذْ يقومُ الكاتب بتحريكها رغبتهِ وعلاقته بالعالم ، وكلّما اقترب الرَّاوي العليم مِنْ مواقع الشَّخصيَّات انحصرت معرفتهُ في جزئيَّات صغيرة مِنَ العالم الذي يصوّره وصار مثل أيَّة شخصيَّة أخرى . [3]

- الرَّاوي المَشارك : هذا النَّوع يقترب مِنَ الشَّخصيَّات اقترابًا شديدًا حتَّى يصبح واحدًا مِنْها فإنَّ موقعهُ في هذهِ الحالة يمتزجُ بموقعها ، "ويصبح الزَّمان الذي يتحدَّث فيه هو عينهُ زمانها الذي تتحرَّك خلالهُ ، وفي الوقت الذي يتولّى فيه الرَّاوي فعل القصّ يشارك الشَّخصيَّات في صناعة الأحداث ، منخرطًا معها في صراعها مع الزَّمان ، أو يشهد هذا الصِّراع ويراه بعينه"[4] .

لقدْ برز الرَّاوي في جلِّ قصائد البرغوثيّ ؛ حتَّى إنَّه تحدَّث عنهُ بشكلٍ صريح في إحدى محاضراته ، فيقول : " والذي يصاب بالإنهاك والدُّوار هو الرَّاوي الذي ليس حرًّا بمقدار ما

---

[1] عبد المطّلب ، محمَّد (٢٠١٣) ، **بلاغة السَّرد** ، الهيئة العامَّة لقصور الثّقافة ، القاهرة ، ط٢ ص: ٧٣ -٧٤
[2] الكرديّ ، عبد الرَّحيم ، **الرَّاوي والنّصّ القصصيّ** ، ص: ١٠١
[3] الكرديّ ، عبد الرَّحيم ، **المرجع السَّابق** ، ص: ١٠٤
[4] العيد، يمنى (١٩٨٦) ، **الرَّاوي : الموقع والشَّكل بحثٌ في السَّرد الرّوائيّ** ، مؤسسة الأبحاث العربيَّة ، بيروت ، ص: ٣٣

يطمح ويحنّ للحرية ؛ لأنَّه لم يزل في طور التّلميذ، أو فرخ النَّسر " [١]

في قصيدة مِنْ ديوان "ليلى وتوبة " تسيطر البنية السَّرديَّة على كلّ مقاطع القصيدة ،فقد اعتمد فيها على التّذكر والماضي والحكي في المقام الأوَّل ، وقدْ أسهمَ التَّتابع الزَّمنيّ والاستقصاء والبوح في جعل القصيدة مسرحًا سرديًا يتحرَّكُ الرَّاوي داخل نفسهِ ، وخارجها عبر الزَّمن الماضي، الذي يفتح الأفق السَّرديّ في القصيدة ، فيقول :

" في ليلةٍ في غرفةٍ في شتاءٍ ، كنتِ غافيةً
في يديَّ ، كأزهار جمرٍ ، تعزُّ عليَّ ،
بعثتُ بروحي لجمركِ .
يديَ اليسرى انحسرت مِثْل موجةٍ ،
رجعت صفراءَ كالليمونِ ، واللهِ ، أقسمُ يا ليلى بعمركْ
رجعت صفراء كالليمونِ ، بينَ أصابعها جمرةٌ مِنْ حنينْ
لجميع من مرّوا مرورًا ، كالخيولِ ، على ثلج عمركْ ،
وقدْ كتبت عليها بحفرٍ سومريّ ، جملةً :
.. دومًا تحلم
بغيري، في حين لمْ أحلم بغيرك -
فتحتُ الشَّبابيك ليلاً وأمنحُ وجهي للمطرْ
.. كنتِ تغتربينَ عَنْ قلبي ، وتنفصلينَ
والدّنيا سَفر
مرّي مرورًا كالخيولِ على ثلج عمري " [٢]

اعتمد المقطع السَّابق على المشهديَّة أو القصّ التّتابعيّ الذي يولي اهتمامًا بالتفاصيل الخاصَّة ، أمَّا الرَّاوي في هذا النّصّ فكانت رؤيتهُ واسعة وشموليَّة ، إنَّهُ يعلم أشياء أكبر مِنَ إمكانيَّات الشَّخصيَّة التي يرسمها ، فقد ذكر الرَّاوي فما كتبته (هي) دون أنْ يترك لها مساحة لقول ذلِكَ بنفسها ، متوسلاً بأدوات فكريَّة وثقافيَّة ونفسيَّة ، وأرى لو أنَّ هذهِ القصيدة كتبت بشكلٍ أفقيّ بعيدًا عن استخدام السَّطر الشّعريّ لكوّنت قصَّة كاملة التّقنيات مع الاحتفاظ بحضور الذّات للرَّاوي .

---

[١] السُّودانيّ ، مراد ، **مدوَّنة حسين البرغوثيّ لقوانين الشّعر** ، ص: ٨٥

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١١٤

أمَّا في المقطع السَّرديّ الخامس مِنْ ديوان " ليلى وتوبة " فإنَّ السَّارد يقومُ بسرد المشهد عبر تقاطع أصوات سرديَّة أخرى مِثْلْ : صوت الشَّخصيَّة المسرود عنها وانتماء كلّ معطياتها لحالتهِ التي يحكي عنها الرَّاوي الممتزج بها ، والمنفصل عنها ليراقبَ عَنْ بُعد حركة الشَّخصيَّة التي تتماهى معه في الوقت ذاتهِ ، فيقابل كلّ منهما الآخر برؤيتهِ التي تصنع في نهايةِ الحكاية تنظيمًا يحكم تنامي النّصّ ، فيقول البرغوثيّ :

" قمرٌ يغمرُ الغربَ ، وريحْ
تَحْمِلُ القلبَ ، ويهتزُّ ظلّ اللوز فوق المقبرةْ ..
مِنْ هزَّةِ اللوز شيءٌ ، ومِنْ وحز الذّاكرةِ
شيءٌ يقولُ لها :
" إنْ زرتِ قبريا بَعْدَ الهُجوعْ
تَريْ عظاميا تُحاولُ الرُجوعْ "
تريْ
تُحاول
وفحيح الرِّيح يزيدُ القشعريرة في روحها ..
" تري عظاميا تحاولُ الرُّجوع
إنْ زرتِ قبريا ..." [1]

ويتحوَّل الرَّاوي مِنْ حالةِ السَّيطرةِ على شخصيتهِ وحركتها إلى أصواتٍ تصنعُ مسارًا سرديًّا آخر في النّصّ مِنْ خلال شخصيَّات ثانويَّة ترتبطُ بالشَّخصيَّةِ المسرود عنها ثمَّ يشرع الرَّاوي بتقديم أوصافها :

" ليلاً أنخنا الجِمَالَ ،
قبيلَ السَّاعَةِ الواحِدَةِ ، في بطن أوديَةٍ جائِعةٍ لِضباع منفردَةٍ
وخطى أو عواءٌ ، داخل العتمِ كلّ اعترافٍ ، وما مِنْ حروف تفكّ
وما مِنْ علامة للذين يمرّون مِنْ هنا
أرنبٌ ضائعٌ أو نبيٌّ يحيا هنا
أو وحش يصيد طعامه مِنْ موجة الوحل
فكيفَ انتهينا هنا ؟

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١١١

صدفةَ أمْ قدرًا ، نحنُ مرميون في معدةِ الخوفِ،
لنبحثَ فيها عن سلامة " [١]

ثمَّ ختمَ الرَّاوي القصيدة بالرّجوع إلى حالة الشَّخصيَّة التي تُشكّل أفقه السَّرديّ ، وتؤكّد قدرته على السَّرد عبر الحدث المتنامي ، مقدِّمًا قصَّة يلعبُ الوصف فيها دورًا بارزًا متكئًا على التَّخيُّل حينًا وعلى معطيات الواقع حينًا آخر وهذا يجعلُ القارئ يتحرَّك مع الرَّاوي الحقيقيّ غيرَ أنَّ الرّاوي الحقيقيّ لا يرصد حركة المسرود عنه فقط ؛ بلْ يتلبّسها ليقارب وعيهُ بالواقع ووعي شخصيتهِ التي ترى العالم وفق منظار خاصّ .

في قصائد أخرى نجدُ الرَّاوي العليم والمشارك في حالة تناوب ، مما يؤكّد فاعليَّة السَّرد ، وخلق نصّ يعتمد الكثافة ودفع الملل ؛ " فالرَّاوي هو المشكّل لحركة اللغة فيتحوّل على هذا الأساس جزءٌ مِنْ إيقاع الشّعر المفقود إلى إيقاع الموقف" [٢] .

إنَّ المتتبع لحركة الرَّاوي المشارك في قصيدة البرغوثيّ يجده لا يقف عند حدود التَّعليق على الأحداث ، بلْ نجدهُ في بنية النّصّ يكونُ السَّارد والمسرود عنهُ في آن واحد ، فيقول في قصيدة "قطعة واحد مِنَ الثّوب " :

" كنتُ أرعى الخيولَ وثيران أهلي ، على جبل الأرجوان ،
وأصطاد طيرًا بأسهم ظلٍّ
خضرةٌ في المدى ومساءُ
فتحةَ لا أرى فيه أو ضمَّة كسرةً لا أرى ، بلْ سكونًا فقط
في مرايا البحيرة ترعى الظّباءُ
- لوحة بالنّقط -
نمتُ مِنْ تعبٍ في ظلال الشَّجر
وتناثرت في حلمٍ ، مثل سرب الفراشات .. في الجهة المظلمة
لجبل القمر عند حدود " مملكة شو " [٣]

فتجلّى الرَّاوي المشارك فاتحًا مجالاً للسَّرديَّة عبر الفعل (كنت) الذي يحيلُ المسرود له إلى عالم يتّسم بالحيوية والحركة إذْ يمارس فيه الرَّاوي كلّ إمكانيَّات الفعل والتأثير ، أمَّا صورة الرَّاوي المشارك في قصيدة " قطعة سبعة مِنَ الثّوب" فإنّها تشكّلُ مساحات نصيَّة كبرى ؛ حيثُ الرَّاوي

---

[١] البرغوثيّ ، حسين، **المصدر السَّابق** ، ص: ١١٧
[٢] جنيت ، جيرار ، **خطاب الحكاية** ، ص: ٧٠
[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣١٦

شاهد على الأحداث ومشارك في خلقها ، فيقول :

" عشبةَ المرَّار في فمهِ الآن أم تربةً تنذرُ موتى جددًا ؟
وبدا هادئًا في الفراش وفوقَ وسادتهِ مستندًا ، وبدا يتأمَّل فيَّ
وفي نفسهِ صُعدا
ما كنتُ أدركُ ما معنى الأبوَّة حتَّى جاءَني ولد
عمرهُ سنة .. جاءَ مِنْ سنَّة الله كنهر النّيل أو بردى .. " [١]

أحيانًا يشغل الرَّاوي في قصيدة البرغوثيّ مساحة نصيَّة واسِعة ليواصل الحكي عَنْ حالاتهِ المتقلّبة والمتشابكَة والمتوازية والمتقاطِعة ليقدّم فعلاً شعريًّا لا يتحققُ إلا عبرَ السَّرد فيقول في قصيدة " القصيدة التي في ذهنها " :

" رأيتُ " بوسترًا" لأوبرا كارمن في بارٍ ليليّ ،
هي كارمن ، تلبسُ ثوبًا غجريًّا إسبانيًا مكوّنًا مِنْ أثواب عدَّة .
قطعة حمراء عالقة بالخصر تحتها قطعة مِنَ البنيّ الدّاكن أطول
مِنْ سابقتها ، تحتها قطعة صفراء أطول مِنْ سابقتها تحتها قطعة بلون
آخر أطول مِنْ ... وهكذا وهكذا . بقع ملوَّنة مِنَ الخصر
للكاحلين تشبهُ مدرجًا رومانيًّا لا يتوقَّف عِندَ كاحليها ، بل
يستمرّ ويبتعد وينتشر حتى يرسم المنطقة المحيطة بها ؛
هضابًا ، ومروجًا ، وتلالاً ، جغرافيا الأندلس مرسومة
بثوب ! نسيج القصيدة التي في ذهنها كثوب كارمن
جغرافيا مِنْ قماش الكلام " [٢]

تظهرُ بساطة الوصف وحركيته مِنْ خلال علاقاتهِ ، وحركيَّة النّصّ التي تنبني عبر أفعال المضارع وتتجه إلى الرّؤيا (المستقبل) : يستمرّ ، يبتعد ، وينتشر ، يرسم . كما يميل المقطع السَّابق إلى الوصف الذي يحمل في ثناياه مصطلحات مستقاه مِنَ النّثر لتحقق وجودًا شعريًّا ؛ لأنَّ الشّعر هو القدرة على استخراج الشّعريّ مما لا شِعرَ فيه كما يقول يوري لوتمان [٣].

❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋ ❋

---

[١] البرغوثيّ ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٢٩
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة**، ص: ٣١٣
[٣] لوتمان ، يوري (١٩٩٥) ، **تحليل النّصّ الشّعريّ** ، ترجمة : محمَّد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ص: ٥٢

أظهرت الجزئيَّة السَّابقة أهميَّة الرَّاوي بأشكاله المختلفة في بنية القصيدة السَّرديَّة ، كشفت عَنْ قدرتهِ في اللعب باللغة وتحويل مسار السَّرد ، فهو يحرِّك الشَّخصيّات ويحمل على كاهلهِ مهمة الوصف الذي سيعالجه المحور اللاحق .

ثانيًا : الوصف :

يُشيرُ ابن منظور إلى أنَّ الوصفَ يعني : " وصفكَ الشَّيء بحليتهِ ونعتهِ ". أمَّا المعنى الاشتقاقيّ له فإنَّهُ يعني التَّجسيد والإظهار والإبراز ؛ حيث كانَ يقال :" قدْ وصفَ الثوب الجسم إذا نم عليهِ ولم يستره "[١].

وقدْ عرفَ البلاغيّونَ العربّ الوصفَ وأهميَّته في الكلام ، والتفت إليهِ الشُّعراء منذُ الجاهليَّة ومارسوهُ في كتاباتهم ، حتَّى إنَّهُ كانَ مقصورًا على الشِّعر حتَّى عهد قُدامة بن جعفر ، وكانت

" غايتهُ أنْ يعكسَ الصّورةَ الخارجيَّة لحالٍ مِنَ الأحوال ، أو لهيئةٍ مِنَ الهيئات فيتحوَّل مِنْ صورتها الماديَّة القابعة في العالم الخارجيّ إلى صورةٍ أدبيةٍ قوامها نسج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب " [٢].

أمَّا حديثًا فإنَّ الوصفَ أصبحَ عنصرًا مُهمًّا مِنْ عناصرِ السَّرد ، إذْ لا يوجد عمل إبداعيّ تعرفُ الحكاية طريقه يخلو مِنَ الوصفِ ،وهذا ما يؤكّدُهُ " جيرار جنيت " :
" كلُّ حكي يتضمَّنُ – سواء بطريقةٍ متداخلةٍ أو بنسب شديدة التّغيير – أصنافًا مِنَ التّشخيص لأعمال ، وأحداث ، تكون ما يوصف بالتّحديد سردًا (Narration) هذا مِنْ جهة ، ويتضمَّنُ مِنْ جهةٍ أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص ، وهو ما ندعوهُ في يومنا هذا وصفًا (Description) "[٣]

فالوصفُ آلية فاعلة في عالم السَّرد ؛ الذي يستحيل أنْ ينهض بذاته بعيدًا عَنِ الوصف كما يرى جنيت الذي يؤكّدُ بقولهِ : " الوصفُ يجوز تصوّره مستقلاً عَنِ السَّرد ، بيد أنَّنا لا نكاد نلقاه أبدًا في حالةٍ مستقلة ، إنَّ " السَّرد" لا يقدرُ على تأسيس كيانهِ دون وصف "[٤] . فمن طبيعة الوصف أنّه يلائم الأشياء التي توجدُ دون حركة ، في حين السَّرد يلائم الحركة التي

---

[١] ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة (وَصَفَ)
[٢] القيروانيّ ، ابن رشيق (١٩٩٦) **العمدة في محاسن الشّعر وأدبهونقدهِ** ، تحقيق : صلاح الدِّين الهواريّ وهدى عودة ، دار الهلال، بيروت ، ط١ ج ٢ ، ص: ٢٩٢
[٣] جنيت ، جيرار (١٩٩٢) ، **حدود السَّرد** ، ترجمة بن عيسى بوحمالة ، اتّحاد كتَّاب المغرب ، الرّباط ، ط١ ، ص: ٧٦
[٤] المرجع السَّابق ، ص: ٧٩

توجدُ دون أشياء فالوصف ألزم للسَّرد مِنَ السَّرد للوصف .[١] وقدْ ارتبطَ الوصف بالسَّرد وصار ضرورة ملحَّة لبعض الأجناس الأدبيَّة مثل الرواية ؛ إذ اعتمدت عليهِ لتفسِّر وتوضِّح وتكشف عَن الأبعاد الجسمانيَّة والنَّفسيَّة والاجتماعيَّة للشَّخصيَّات الرِّوائيَّة . أمَّا الشِّعر فقد اتخذ مِنَ الوصف وظيفة جماليَّة حيثُ " تنهض اللغة فيه بوظائِف جماليَّة ويتلاشى معها كلّ شيء خارج حدود هذهِ اللغة الوصفيَّة " [٢] وفي سياق قراءاتي لدواوين البرغوثيّ وجدتُ أنَّهُ يعتمد الوصف باعتبارهِ تقنية سرديَّة تحقّقُ ثراءً نصيًّا ، فنصوصه تزخر بأدوات وعوالم متحرِّكة ، تأخذُ مسارها عبر الذّاكرة والرّؤيا لتشكّل أفقًا للسَّرد وقدْ اتّخذ الوصف أشكالاً متعدِّدة في قصيدة البرغوثيّ مِنها : وصف الشَّخصيَّات ، ووصف الأمكنة والطَّبيعة المحيطة بالشَّخصيَّات ، وقدْ جنح أحيانًا إلى وصفهما بطريقة عجائبيَّة .

أ- <u>وصف الشَّخصيَّات :</u>

إنَّ وجود الشُّخصيَّات في أيّ عملٍ سرديّ أمرٌ حتميّ ؛ فهي التي تنمّي الأحداث وتصعّدها وتبثّ الحركة في ثنايا العمل ، ولا يقتصِر هذا المصطلح على الإنسان وحسب إنَّما يتجاوزه ليشمل الحيوان والجماد أحيانًا فقد نقلَ الصَّادق قسومة قولاً يُشيرُ إلى ذلِك فيقول : " فالحيوان شخصيَّة في نصّ يقصّ وقائِع مِنْ عالم الحيوان ، والجرثومة شخصيَّة في نصّ يسردُ أطوار مرضٍ معيَّن " [٣] ، ذلِكَ لأنَّ الشَّخصيَّة في العمل السَّرديّ تحمِلُ أبعادًا عدّة ، فهي قد تكون ملوّنةً كما الحرباء ، وقدْ تكون ذات لون واحد ووجه واحد وقد قسّمها الشَّارونيّ إلى عدَّة أنواع مِنْ حيث الطَّابع الذي يغلب عليها :

أ- **البُعد الجسمانيّ :** وهو يجسِّد الشَّخصيَّة مِنَ الخارج (طفل ، شاب ، رجل ..) وكذلِكَ يصوِّرُ الشَّخصيَّة بصفاتها الخلقيَّة مِنْ حيثُ الطّول والقصر ..
ب- **البُعد الاجتماعيّ** : وهو الذي يوضّح فيه الطّبقة التي تنتمي إليها الشَّخصيَّة متوسِّطة ، برجوازيَّة ، ووضعها الاجتماعيّ : فقيرة ، غنيَّة ، فضلاً عن ثقافتها وهواياتها وأيديولوجيتها .
ج- **البعد النَّفسيّ :** وهو يرتبط بالبعدين ، الأوَّل والثّاني ، ويسهم هذا في الكشف عَنْ نفسيَّة الشَّخصيَّة (هادئة ، ذات سلوك متناقض) .

---

[١] مرتاض ، عبد الملك (١٩٨٩) ، **ألف ليلة وليلة ، دراسة سيميائيَّة الحكاية** ، دار الشّؤون الثّقافيَّة العامَّة ، ص: ١٠٨
[٢] المرجع السَّابق ، ٢٦٤
[٣] قسومة،الصادق(٢٠٠٠) .**طرائقتحليلالقصة**،دارالجنوبللنشر ، تونس ، ط ١ ، ص: ٩٨

د- **البُعد الفكريّ** : وهو بعدٌ يكشفُ فكر الشَّخصيَّة مِنْ حيثُ التزامها أو تحرّرها وهلْ تنسجم هذه الأفكار مع ردود أفعال الشّخصيَّات . [١]

والنَّاظِر في قصيدة البرغوثيّ عمومًا يجد الشَّخصيَّات فيها مثقلة بأبعاد متعدِّدة لعلّ أوضحها البعد الجسمانيّ \ الخارجيّ ، ففي ديوان "مرايا سائِلة" القائِم على مقاطع سرديَّة متناوبة واحدة تقترب حدَّ الالتصاق بآليات السَّردي النّثريّ وأخرى تميلُ إلى السَّرد الشِّعريّ المكثف ، وقد قام برسم الأوصاف الخارجيَّة لشخصيَّة المخرجة فيقول في" المرآة واحد " :

"كانت تلبسُ الأسود ، نظّارتها في يدها ، وعلى شفتيها خطَّان
أسمران حادَّان ، وفي يسراها سيجارة مشتعلة ، تصاعد
الدُّخان ويمتزجُ بالضَّوء الإلكترونيّ الباهت الصَّادر مِنَ
الكمبيوترات ، تحدِّقُ في الشَّاشَةِ ، وتدخِّن، بشفاه محكمة
تعرفُ أنَّ الحكمَ الأخير لها ، فتقصُّ ما تشاء ، وتبقي ما تشاء،
بدل ولادة طفلٍ تحاول أنْ تلدَ فلمًا " [٢]

لَمْ يكن الوصف – في هذا المقطع - ساكنًا لذاتهِ ؛ إنَّما جاء ليفرض السَّرد حضوره الفاعل في القصيدة ، فقد قامَ البرغوثيّ بفتح مساحة واسِعة للبوح والإسهاب الوصفيّ الذي يتداخل إلى حدٍّ كبير مع آليات السَّرد النّثري ، فمن بداية المقطع تأكّد السَّرد بالفعل (كانت) مما أعطى البنية النّصيَّة حركيتها ودراميتها .

أمَّا في المقطع السَّادس مِنْ قصيدة " ليلى وتوبة " فيقدِّم لنا البرغوثيّ شخصيَّة توبة بشيءٍ مِنَ الإيجاز، والتّكثف ، عبر الوصف الذي يؤكّدُ تجلياتها الحركيَّة على مستوى الرّؤية ، والفعل، فيقولُ :

" وكانَ لتوبة مشيٌ بطيءٌ فوقَ سُطوح مشمِسَةٍ ،
وحفنةُ قمح للحمامْ
وجفونٌ محمرَّةٌ بعدَ البكاءِ ،
ووجهٌ مِثل منديلٍ مِنَ الاخضرار لديهِ ،

---

[١] الشَّارونيّ ، يوسف (١٩٧٤) **القصَّة القصيرة ، نظريًّا وتطبيقيًّا** ، دار الهلال ، القاهرة ، ص: ٦٨
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٢٥٩

ولا يأتـي السَّلامُ لديهِ لا يأتـي السَّلامْ
يُقال بأن قال توبة :
تجرفنـي رغبتـي بالحياة
فـي كلِّ عرقٍ لزيتونـةٍ غرزوا
قطعةً مِنْ لحمِ فخذي ووجهي بدبوسٍ فضَّة
أو بخيط حديد
وعلى كلّ موجةٍ أو حجرٍ رشقةً مِنْ دماي " [١]

شخصيَّةُ توبة تِلكَ المتجذّرة بأرضها كما عروق الزَّيتون ، ممتلئةً بأبعادٍ إنسانيَّةٍ تتسع مساحتها عبر معطيات خاصَّةٍ يضبطها الوصف ، الذي يوسّع مِنَ المساحةِ السَّرديَّةِ في بنية النّصّ ؛ ويجعلهُ نصًّا سرديًّا يتحرّكُ عبر علاقات قائِمَةٍ على التّماثُل ، والتّوحّد مع الأشياء ، في تشكيلٍ يماهي بينَ الشَّخصيَّة مِن جهةٍ والمعطيات المشبّه بها مِنْ جهةٍ أخرى ، ومن هنا ينقل الوصف الرّؤية مِنَ النّسق الأحاديّ الذي يذهب باتجاه السُّكون إلى رؤية النّسق المتعدّد الذي يذهب باتجاه الحركة والتّجلي في اتجاه دلالية متنوعة تحركها الرؤية العامة للخطاب .

وفي ذات القصيدة يشرع في وصف ليلى قائِلاً :

" مِثل الغزالة ،
خيط عطرٍ مِنْ عطور الأخيليَّة
وقدْ زرعت فـي رأسها
إبرٌ إذا نُزعت عاودتها رغبة بالغناء،
قصرٌ مِنَ البلّور ، أشمّ رائحة مِنَ الوردِ الكثيف
....
كانت مِنْ بين الصَّبايا نهر الحليب وأرض العسل
بيضاء كالقمر " [٢]

أحيانًا يقومُ الوصف باستحضار حالة الشَّخصيَّة وعالمها وتجلياتها امتدادًا مِنْ معطياتها الجسمانيَّة التي تشغل حيِّزًا مِنَ الفراغ فحضورها الفيزيقيّ يعد شاهدًا مهمًا على حضور

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٤٨
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١١٨

الشَّخصيَّة فهو يعطيهَا حيّزًا أوليًّا في الفضاء الحكائيّ ثمّ يمنحها الحركة ، لكن ديفيد لودج- David Lodge ، يرى أنَّ تقديم الشَّخصيَّة عبر الوصف الجسمانيّ طريقة اتبعها الرّوائيّون القدماء ، أمَّا المحدثونَ فإنَّهم يفضّلونَ أنْ يتركوا الحقائِق الخاصَّة بالشَّخصيَّة تظهر تدريجيًّا ، وتتنوّع أو تنتقل مباشرةً عَنْ طريق الحدث والكلام [1] ، فالبرغوثيّ في المقطع السَّابق يصف الشَّخصيَّة بعيدًا عنْ عالمها الجسمانيّ المباشِر، فهو يريد أنْ يضع القارئ على مسافةٍ قريبةٍ مِنَ الشَّخصيَّةِ مِنْ خلال تجميع معطياتها مكوَّنًا نسقًا متخيلاً وواقعيًا في آنٍ واحدٍ فيقول في ذات القصيدة :

" وتوبة كانَ غروبًا غريبَ الاخضرار ،
وفيهِ مسافة كالنَّار ،
وفيه طريق أزرق
وتوبة كان بعيد المنالْ
مثلَ المنديل
...وتوبة هذا الغروب الذي
خلف الجبال التي في ذهنها " [2]

وفي مقطع مِنْ ديوان " ليلى وتوبة " يستحضر شخصيَّة الرَّسول محمَّد – عليهِ الصَّلاة السَّلام – عبر آلية الوصف المجازيّ الذي يحقق مساحة سرديَّة شعريَّة خالصة ، فاستحضاره الوصفيّ يفجِّرُ نشوةً في كلّ تجلياتها ؛ لأنَّ استحضار الشَّخصيات الماضية التي تمتلك مساحة في وعينا ، يمثِّلُ دفء الماضي مقابل اهتراء الحاضِر . فيقول :

"عُجْتُ حولَ محمَّدٍ ، مقصدي اللهُ ، وما
للهِ شكلٌ كي أفصِّلَ باستحيائهِ شكلَ حياتي .
يا طفلَ الموج ، ويا درجات الليلكِ
وكحِّل
بميلِ الظّل عينيكَ ، ومرّر على الماء صدركَ
بالقلب نلامس أصل الأشياء " [3]

---

[1] لودج ، ديفيد (٢٠٠٢) ، **الفنّ الرّوائيّ** ، ترجمة ماهر البطوطيّ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص: ٧٨
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ١٣٨
[3] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٤٢

فالرَّاوي اعتمد على تأمّل العلاقات النّاتجة عن اللغة بالحركةِ النّفسيَّة والعاطفيَّة والشَّخصيَّات العربيَّة – خصوصًا شخصيَّة الرَّسول – تحدثُ خلخة في البنية الرّوحيَّة لدى المتلقي بما تملكه هذهِ الشَّخصيَّة مِن هالة قدسيَّة ونمذجة ومثاليَّة وتحقق إشباعًا نفسيًّا أمام الفراغ والانكسارات الإنسانيَّةِ المتوالية .

ب- وصف الأمكنة والطّبيعة :

يشكّلُ المكان عنصرًا فاعلاً في تكوين السَّرد ، وقد وظّفَ المكان لغايات مختلفة مِنْ أهمِّها ما ذكرهُ الصَّادق قسّومة في دور المكان في إيهام القارئ بالواقع ، وإضفاء طابع الإطلاق وصبغ العمل بجوّ نفسيّ أو رمزيّ أو أيديولوجيّ معيَّن[١] .

كما يتحكَّمُ المكانُ في حركيّة الأحداث ويسهمُ في رسم الشَّخصيَّات داخله حتَّى يستعصي أحيانًا تصوّر بعض الشَّخصيَّات خارج عالمها المكانيّ ، ويشتغل على إبراز مشاعر الشَّخصيَّات وتأملاتها وأحلامها وإحساسها بالحياة [٢].

لكن أدباء القرن العشرين بدؤوا يغيّرون أسلوب تعاملهم مع الواقع فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعثُ في أنفسهم الشُّعورَ بالاطمئنان لذلِكَ تغيّرت نظرتهم إليهِ [٣] ؛ لذا يصفه الشَّاعر عبرَ سيكولوجيَّةٍ متأزِّمةٍ منبثقةٍ مِنْ إحساسهِ بضياعه ، فيتّخذ المجاز طريقًا لتعريةِ الواقع .

يصف البرغوثيّ الأمكنة بتقنية معقدة تتسم بالتّشظّي ، فهو مِنْ خلالها يحقّق رؤية الذّات لنفسها وللعالم ، مِنْ خلال جدلها الدَّائِم معهُ ، وقد ظهر ذلِكَ في قصيدة " المرآة واحد " حيثُ تتسع دائِرَةُ الوصف :

"أعمدَّةٌ مخلخلةٌ في بابِ الكهفِ ، فظّةٌ ، ضخمةٌ ،
في جوفهِ ماءُ الحداد ، فراشَةٌ مخضرَّةٌ
مرسومةٌ رسمًا على جدرانهِ . الكلمات مثل النّبتة الزَّرقاء
قربَ المنطق الأسودْ
كأمواجِ البحيرةِ ، كلّنا معبدٌ

---

[١] انظر قسّومة ، **طرائِق تحليل القصَّة** ، ص: ٥٥
[٢] المرجع السَّابق ، ص: ٥٦
[٣] لحمدانيّ ، حميد (١٩٩١) **بنية النّصّ السَّرديّ** ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، الدَّار البيضاء ، ط١ ص: ٦٨

بدائيّ المداخلِ والمخارج ،
حظّنا أنْ نستريحَ مِنَ التِّرحال بالسَّفر .
أقصى الرّؤى أفقٌ مِنْ حجرٍ أخضر ، في سماءٍ مثل سقفٍ مِنْ
نحاسٍ أحمر مِنْهُ أعمدةٌ
تثقلُ الرُّوحَ . المكانُ الذي يفتقر للحريَّةِ مِنْ كثرةِ ما تركَّزَ فيهِ
مِنَ النّظم الثّقيلة
والزَّوايا الحادَّةِ يفتحُ على مكانٍ أكثر ثقلاً مِنَ الأشياء تلعبُ
دورنا فيهُ " .[1]

يظهر عالم البرغوثيّ مِنْ خلال تقنية الوصف الذي يعتمد على الحركة واللون ، فرؤيته تتسِمُ بالتَّشظّي وتطرحُ تأزُّم الدَّاخل الذي يعاني مِنَ الصِّراع والتَّحوُّل والتّرحال .

وبتأمّل المقطع السَّابق يتضحُ أنَّ الوصف يقوم بفاعليَّة سرديَّة تتحقق داخل فضاء مكانيّ ممتد ، فالأشياء الصَّغيرة كالأعمدةِ والكهفِ والجدران والمعبد و السَّقف كلها تتماسك لتتحدّى قوانين السَّلب والافتقار والقهر ، وتتداخل مع الأفق الزَّمانيَّة ؛ فيحدثُ جدلُ بينَ الزَّمان والمكان وينصهران في ظلّ رؤية الذّات للعالم .

أمَّا في قصيدة " المرآة اثنان " فيعتمد الرَّاوي على وصف المكان ومعطياتهِ التي تزخرُ بالحركةِ والتّموج ، في الوقت الذي يشكّلُ فيه أفقًا سرديًّا :

" هو في غرفةِ المخرجة ، في بلكون مِنْ زجاج ، ليلاً
هي تشربُ النّبيذَ في زاوية الصَّالون ، وتحاول ، على ضوء
شمعدانٍ معلّق في السَّقف ، أنْ ترى صورًا بالنيغاتيف
ترفعُ شريط الفيلم نحو الضَّوء الأحمر الخافت ، وتتمتم مغنّية :
- جئناكَ نسعى ، سراجًا ، لا يد
في مرايا الليلِ تحرسهُ
إنَّهُ " عينُ المكان "
جئناكَ مشيًا على الماء -
صمت . تشعلُ الضَّوء الكهربائيّ وترفع النّيغاتيف نحوَ
السّقف . صمت "[2]

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٥٨
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٦٨

أسهمَ المكان في توجيه الحدث السَّرديّ ، إذ تنقل الرَّاوي عبر الكاميرا لرصد عالم تلك المرأة التي تمارسُ حضورًا فاعلاً ليكسرَ تواصل وصف المكان إلى وصف الشَّخصيَّة المتحرِّكَة (المخرجة) : تحاولُ ، ترى ، ترفع ، تتمتم، هذا التّزاوج في رؤية الوصف يؤكّدُ أنَّ الخطاب الشِّعريّ لا ينشغلُ بالمكان بوصفهِ بطلا أو مسرحًا يمارس عليهِ الروائي حضورًا تخيليًا ، لكن الشَّاعر يتعامل مع المكان بوصفهِ رؤيا للعالم أو بوصفهِ كونًا خاصًّا يحقق فيه الرّاوي / الشَّاعر وجودهُ في لحظةٍ ما .

في قصيدة " الأسد الصَّغير " يرسمُ الرَّاوي مشهدًا سرديًا خرائبيًا يولّدُ إحساسًا عارمًا بالانهيار والسّقوط والموات ؛ فكلّ شيء في ذلِكَ المكان يسيرُ نحوَ الهاويةِ أو النّهاية السَّحيقة ؛ فالكون تحوَّل إلى سجن كبير ، بلْ إلى مقبرة .

" وأخيرًا
أشعلت نارًا في ضواحي الليل ، واقتربتْ سجوني الآن ،
والنَّار تعلو
والبراري تضيءُ
هناكَ مشنقةٌ وأجراسٌ تدقُّ ، وفي
براري الرّوح ترتفع الضَّحايا "

أمَّا في قصيدة " قطعة ثلاثة مِنَ الثّوب" فيقول:
"معبدٌ صينيّ قديمُ الطّراز ، ربَّما لرهبان بوذيين مِنْ خبراءَ
الكونغ فو" غابةٌ صخورٌ مِنَ المغناطيس تربكُ حتَّى
الطَّيرَ وتوقظُ في الرّهبان قوى غامضةً .
في الطَّريق رأيتُ أفعى فاتحةَ الخضرةِ ترقصُ رقصًا على رأس
الذّنب. سألتُ عنها . قال: دعها هي في الأصل امرأة داكنة ،
نائِمَةً في الكهفِ الماطر ، بينَ مرايا وعطورٍ يتخدَّرُ مَنْ
يتنشّقها ، وتتنفسها موسيقى تشبهُ نجومَ زجاج تتلاطمُ
تجذبُ السّامع نحو الدَّمار .
حكمةُ الله كامنةٌ في المكان تأملهُ
الغابةُ مثل الكتاب وفيه الأساليبُ عدَّةٌ

وكزنبقة النّهر جذورها في العمق ثابتة وزهرتها في السَّطح تسبحُ في الرّيح ، مع الموج وضدَّهُ " [1]

يتجلّى هذا النَّوعُ مِنَ البناءِ في "خلخلةِ" التَّماسك النّصي في الخطاب الشِّعريّ ، فيخرجُ بهِ مِنَ النِّظام إلى الفوضى ، رغبةً في إحداثِ أنساق جمالية مغايرة للسَّائِد والبحث عن معادل جماليّ إذا صحَّ التّعبير لكونٍ تسكنهُ الفوضى ، والتّوتر ، والقلق ، إنَّها لحظة تمثيل العالم جماليًا وفنيًا ، فحينما يطالع القارئ القصيدة في بنيتها تلك يطالع العالم / الكون في فوضاهُ ، وإذا كان بعض النّقاد يرون أنَّ ثمَّة إشكالاً حول علاقة السَّرد بالوصف على أساس أنّ الوصف ليسَ لزامًا للسَّرد ؛ فإنَّ بعضهم يرى أنَّ هذا الإشكال مفتعل ؛ ذلِكَ لأنَّ " السَّرد والوصف لا ينفصلان ، ولا يكادان ينفصلان ، فهما أكثر ما يكونان تلازمًا وتقاربًا ، وأقل ما يكونان تزايلاً وتفارقًا [2] . على العكس مِنْ ذلِكَ الذي يقال فالسَّردُ والوصف في الشّعر كما الرّوح والجسد على أساس أنَّ اللغة وصفيَّة ، والوصف لا يكونُ إلا فيها وبها فينتقل السَّرد مِنْ مستواه الاعتياديّ إلى مستوى متعالٍ عن طريق اللغة .

<u>ج- الوصف العجائبيّ :</u>

ويقصد به كلّ ما هو غير مألوف ، ويشعرُ المرء تجاههُ بالاندهاش ،والاستغراب، والتَّردّد في قبول ما يُروى، والعجيب لغة من الجذر عجب ، والعُجْبُ والعَجَبُ : إنكار ما يَرد عليك لقلة اعتياده قال الزَّجاج: أصلُ العَجَب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقلّ مِثله ، قال قد عجبت من كذا ، والعَجَب أيضًا : النَّظرإلى شيء غير مألوف ولا معتاد [3]. " فالعجيب يطابق ظاهرة مجهولة لم تعد ترى بعد أبدًا ، وآتية أي أنَّه يطابق مستقبلا ومقابل ذلك الغريب حيث يُرْجع بما لايقبل التَّفسير إلى وقائع معروفة أو إلى تجربة موجودة قبلا ومن ثمة إلى الماضي "[4] ، "فإذاقرر أنقوانينالواقعتظلغيرمحسوسة،وتسمحبتصغيرالظواهرالموصوفة،قلناإنالأثرينتميإلىجنسآخر،الغريب،وبالعكسإذاقررأنهينبغيقبولقوانينجديدةللطَّبيعةيمكن أن تكون الطَّبيعة مُفسِّرةمنخلالها،دخلناعندئذٍفيجنسالعجيب"[5] ، فالسَّرد الغرائبي قد يتمثل في بنية سردية تدور حول رجل وجد في سريره أشلاء متناثرة ، ولكنه يتحول إلى العجائبية إذا صادف مثلاً اجتماع

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٣٢٠

[2] مرتاض ، عبد الملك ، **في نظريَّة الرّواية بحث في تقنيات السَّرد** ، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون ، الكويت ، ص: ٣٠٢

[3] ابن منظور (د.ت) **لسان العرب** ، مادة عجب ، مج١ ، دار صادر ، بيروت ، ص٥٨٠ -٥٨١.

[4] تودوروف ، تزفيتين(١٩٩٤) ، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة:الصديق بو علام، مراجعة محمد برادة ، دار شرقيات، القاهرة ، ص ٥٧.

[5] انظر المرجع نفسه ، ص٥٧.

الأشلاء بعضها ببعض ضمن جسد واحد مرَّة أخرى وارتداد الحياة إلى ذلك الجسد [١]، فالغريب كما وضح تودوروف ليس جنسًا واضح الحدود بخلاف العجائبي [٢]، فالعجيب إذا هو "أن نكون غارقين في عالم تختلف قوانينه إطلاقًا عن القوانين في عالمنا ، وبهذا لا تعود الأحداث فوق الطبيعية مخيفة بتاتا ، فليس ما يميز العجيب هو موقف بل ما يميزه هو طبيعة الوقائع [٣].

لم يكن العجائبي حكرًا على الأدب إنما هو عنصر يسري في أوصال العلوم الإنسانيّة والاجتماعية ، ويستقطب من خلالها كل ما يثير الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف [٤] ، فالعجائبي إذن كلّ ما هو غير اعتيادي ومدهش وغير مألوف يدعو إلى فتح باب التأويل وطَرْقِه بوسيلة الخيال الذّكيّ ، ويحقق في نفس القارئ التّردد [٥]، الذي يحمل القارئ على اعتبار عالم الشَّخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التَّردد بين تفسير طبيعيّ وتفسير فوق طبيعيّ للأحداث المروية [٦]، فالعجائبيّ إذن هو الذي يولد التَّردد الذي يحسُّه كائن لا يعرف غير القوانين الطّبيعية ، فيما يواجه حدثًا فوق طبيعي حسب الظاهر [٧].

في العالم الفانتازيّ الذي يحدثهُ الوصف العجائبيّ في العمل السَّرديّ يتداخل الواقع بغير الواقع ، والطَّبيعيّ بغير الطَّبيعيّ ويكون السَّرد مضخمًا للحدث في صورةٍ هلاميَّةٍ تصدم توقع المتلقي مما يجعل العمل أكثر تأثيرًا ووقعًا في النّفوس [٨] . ويعتمد الوصف العجائبيّ على الخيال ، وما فوق الطّبيعة ، والمستحيل ، واللامنطقيّ ، فيتحوّل اللامنطقيّ إلى أمر يحتمل حدوثه بواسطة خيال الكاتب [٩] .

لقد ظهر الوصف العجائبيّ بشكل ملحوظ في قصائِد البرغوثيّ ،و مردُّ ذلِكَ إلى محاولتهِ الكتابة في المساحة الحلميَّة ؛ إذْ كان يحلم بالقصيدة ويكتبها حرفيًّا فصارت تجمع بينَ الواقع واللاوقع والمنطقيّ والسّحريّ[١٠] فتغدو القصيدة حالة من التّنويم المغناطيسي، هذا ما يراه البرغوثي في حمأة الخلق الكتابيّ.

وقدْ ظهرت العجائبيَّة ظهورًا لافتًا في ديوانهِ " مرايا سائِلة " فيقولُ في قصيدة "المرآة ستَّة" :

---

[١] انظر،الشعلان ، سناء (٢٠٠٤)، **السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في** الأردن (١٩٧٠-٢٠٠٢)،وزارة الثقافة، الثقافة، عمان، ص ٦٥.

[٢] انظر ، تودورف ، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص ٧٠.

[٣] المرجع نفسه ، ص ٧٥-٧٦.

[٤] انظر ،حليفي ،شعيب(٢٠٠٤) ، **هوية العلامات** ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ص ١٤٨.

[٥] انظر ،تودوروف ، **مدخل إلى الأدب العجائبي** ، ص ٤٨.

[٦] المرجع نفسه ، ص٤٩.

[٧] المرجع نفسه، ص ٤٤.

[٨] انظر ،محمد، شعبان (٢٠١١) ،**التجريب في فن القصة القصيرة** ، دار العلم والإيمان ، مصر .ص ١٤١.

[٩] انظر ،المرجع السَّابق ، ص١٧٧.

[١٠] السّوداني ، مراد ، **مدونة البرغوثي لقوانين الشّعر**، ص: ٨٥

" أكملت رقصتها وأغنيتها، ونظرت للبلكون كي ترى صدى الأغنية في وجههِ . لَمْ تجد أحدًا البتَّة. كانَ المونتير قدْ تحوَّلَ إلى مرآةٍ سائلَةٍ يلمعُ فيها القمرُ وتسيلُ ، قطرةً قطرةً، على البلاط ، ويتجمَّعُ على شكلِ بحيرةٍ صغيرةٍ ، بينما تتحوّل السَّقفُ إلى غيومٍ خضراء ذكّرتها بلوحات فان كوخ " . وقبلَ أنْ تستوعب ما حدثَ ، سمعت دقّات على الباب يشبهُ إيقاعها بداية السّيمفونيَّة الخامسة لبيتهوفن : القدرُ يدقّ على الباب " [1]

فوصف البرغوثيّ تحوّل المونتير إلى مرايا سائِلة ، ولون الغيوم إلى اللونِ الأخضر ، والقدر الذي يقرع الباب بإيقاع بيتهوفن ؛ وهذا يضفي على المقطع جوًّا عجائبيًّا يعبِّرُ عَنْ قلق الشَّخصيَّة مما يحدث أمامها وتأزّمها ، لكنَّها تحاول أنْ تقتنع بما حدث وتنقلهُ مِنَ اللامألوف إلى المألوف .

وهذا الأمرُ ينسحبُ على مقطع سرديّ في قصيدة "قطعة تسعة في الثَّوب " ، فيقول:

" الليلُ أشعل نارًا فوقَ السُّور ،

النّارُ ترى فيَّ ، أنا

في النَّار أرى . صدري مرآةٌ وأرى مِنْ مكاني نصف بابل

فيها الحقيقة مرآة

مهشَّمة ، والتّهشّم فيها يقول :

يتخَيَّل البعض القمر مرآة مهشّمة ، أتخيّلهُ : زنبركًا " [2]

لقد بني المقطع السَّرديّ السَّابق على الوصف العجائبيّ مِنْ أولهِ إلى آخرهِ ، فقد جعلَ مِنَ الليل إنسانًا يضرم النّيران ، ثمَّ ينتقِل إلى وصف حدثٍ عجائبيّ آخر يبتعد عَن الحدث الأوَّل ابتعادًا كبيرًا فصدر السَّارد يستحيلُ إلى مرآة وأخالها مرآة سحريَّة تذكّرنا بالسَّرديَّات الشَّعبيَّة كبساط الرّيح والفانوس السِّحريّ ؛ تلك المرآة تعكس صور مكانٍ متجذّر في نفسهِ ، وهذا يدلل على حنين معيَّن . والقمر الزّنبركيّ ينطوي على وصف عجائبيّ يحملُ في داخلهِ القوَّةِ والحركة ولعلَّ عجائبيَّة هذهِ الحركة تذكّرنا بقصيدة الحركة العجائبيَّة لهيراقليطس التي سردها البرغوثيّ في ثنايا تلك القصيدة فيقول :

---

[1] البرغوثيّ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٣٠٩

[2] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٣٨

".. أنتَ التَّخمّرُ في العجين ، وأنتَ التّحوّل في المستنقعات ، أنتَ استثناءات الزَّمن العاديّ ... بقيت وحدك شاهقًا بينَ التّقوقع والمدى .. ترتاحُ بالحركة كالتّوتر في الوتر لا فرقَ بينَ مزاج السّمكة والتّعكّر في النَّهر " [١]

لقدْ دمجَ البرغوثيّ الوصف العجائبيّ بالرّؤية الكابوسيَّة ، وصارت القصيدة كأنَّها لوحة سرياليَّة وقدْ برز ذلِكَ في قصيدة "مرآة" :

" المخرجةُ منهكة . لا شيء سوى رذاذ مِنْ مطر إلكترونيّ يغمرُ

جسدها العاري . شعرت بالبرد ..

قالتْ وغفت . جاء ضابطٌ والشُّرطة للأستوديو للتَّحقيق

معها في اختفاء المونتير ، صباحًا ، وخلعوا البابَ ودخلوا ، لَمْ

يجدوا غير امرأةٍ مِنْ رخام ، تمثالٌ جامد وجميل ، في مقعد

أسود الجلد ، وفي يدهِ زنبقة زرقاء مِنْ حجر .

على شاشة المونتاج حلزون يُحاول أنْ يتسلّق ساحبًا قوقعتهُ

خلفهُ " [٢]

فالعجائبيَّة في المقطع السَّابق تبعثُ في نفس القارئ شعورًا بالتّعجُّب فالبطلة قدْ التهمها العالم الحداثيّ حتّى حوّلها إلى قطعة مِنْ رخام مفرغةٍ مِنَ الرّوح فصار الرّكود والصَّمت هما المسيطران على المقطع ، تكمن المفارقة في جزئيَّة المطر فوظيفتهُ تكمن في تحويل الجماد إلى شيء حيّ وليسَ العكس ، وكأنَّ البرغوثيّ أراد أنْ يبثَّ إشارات إلى أنَّ العالم الذي نحيا به صار معقدًا وغريبًا أكثر مما نتصوَّر .

❋ ❋ ❋ ❋ ❋

نتيجة لِما سبق كشفت الجزئيَّة السَّابقة عَنْ تقنية الوصف في شِعر البرغوثيّ وآلية توظيفها في ثنايا القصيدة التي اتخذت عدَّة أشكالٍ بصريَّة / سرديَّة سيأتي ذكرها بالتّفصيل في المحور اللاحق .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٣٤٣
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٤٨

ثالثًا : السَّرد الطّباعيّ \ البصريّ

إذا كانَ الصَّوت يعدُّ مِنْ أهمّ المعايير التي يتكئ عليها الشُّعراء عبر المرحلة الإنشاديَّة على اعتبار أنَّ الشّعر فنُّ الأذن ، فإنَّ الاهتمام بالشَّكل /الكتابة بوصفهِ عنصرًا بانيًا له قيمتهُ الجماليَّة والدّلاليَّة قدْ أولاهُ الشَّاعر المعاصِر اهتمامًا خاصًّا ، لاسيما أنَّ " الشَّكل الكتابيّ يتجلى لا باعتبارهِ مجرّد وسيلة اصطناعيَّة لتسجيل النّصّ ، بلْ بوصفهِ إشارة إلى الطّبيعة البنائيَّة ، يقومُ الوعي البشريّ بمقتضاها بوضع النّصّ المقترح عليه داخل بنية معيّنة من العلاقات الخارجة عنه " [١]

والسَّرد البصريّ يعني التَّتابع الكتابيّ وتواصل السّياق وامتدادهُ عبر سطورٍ أفقيَّةٍ ، تواصل اكتمال نفسها وتتنامى مِنْ غير تقطيع أو فصلٍ بمساحاتٍ بيضاء ، فتتشكّلُ صياغة بصريَّة تتماثل مع النّسق النّثريّ في الوقت الذي يرى فيه البعضُ أنَّ الشَّكلَ يحيلُ إلى النَّوع ، فقد جرت العادة أن تقدَّم القصَّة أو الرِّواية جسمانيًّا في شكل سطور تتتابع وفقرات تطول أو تقصر مما فرض على العين مرجعًا كتابيًا تتعامل والنَّوع مِنْ خلالهِ .

أمَّا الشَّكل الذي تسلكهُ القصيدة الحديثة فيتكوَّن عبر سطور ممتدَّة أحيانًا تطولُ أو تقصرُ ، فيقتصر السّطر على كلمة أحيانًا ، يتبادل القصر أو الطّول في القصيدة مساحات دلاليَّة مِن خلال علاقة البياض والسَّواد إذْ نجدُ بعض المواقع تقدِّمُ " اكتساحًا خطيًّا للفضاء الأبيض ، في حين تقدِّم أخرى اكتساحًا أبيض للفضاء المكتوب ، في صورة مدّ وجزر فتنتج داخل الفضاء النّصيّ الواحد علاقات متعدّدة ومختلفة بينَ المساحتين ، وهذهِ العلاقة يعادُ بها أساسًا إلى طبيعة الأنشطة المدمجة في البناء لأنَّ الشَّاعر يبني بموجبها فضاءه النّفسيّ ويعكسه على الفضاء النّصيّ " [٢]

إذا كانَ الشَّكل الطّباعيّ يحيل إلى النَّوع فإنّ الحداثة الإبداعيَّة قدْ استباحت هذا النّسق ، وخرجت عليهِ ؛ مستفيدةً مِنَ الشَّكل الكتابيّ ، كاسِرةً حواجز الاختلاف ، وأصبحت كتابة القصيدة تمارس في إجراء أفقيّ تتابعيّ كما تكتب القصَّة أو الرِّواية ، وهذا الشَّكل مِنَ الأداء يمارس حضورًا دلاليًا يكشف عَنْ تأزُّم الحالة وتوتّرها أحيانًا وأحيانًا انفراجها وتراسلها وامتدادها .
لقدْ أفاد الشّعر مِنَ الفضاء النّصيّ والنّسق الطّباعيّ حتَّى شكّل نسقًا شعريًا سرديًّا مِنْ خلال طريقة الكتابة المتتابعة المسترسلة .

---

[١] لوتمان ، يوري (١٩٩٥) ، **تحليل النّصّ الشّعريّ** ، مرجعٌ سابق ، ص: ٥٢
[٢] الماكريّ ، محمَّد (١٩٩١) ، **الشّكل والخطاب** ، المركز الثّقافيّ العربيّ ، بيروت ص: ٢٣٨

وقدْ التفت شعراء الحداثة إلى هذا الأسلوب الكتابيّ منذُ فترةٍ طويلةٍ تمثّلها حقبة السّبعينيات والثّمانينيات فزاوج بعضهم بينَ النّسق الشّعريّ القائِم على الجمل القصيرة أو الطّويلة وتوزيعها على الصَّفحةِ توزيعًا خاصًّا له جمالياتهُ والنّسق السَّرديّ القائِم على الاسترسال والتّتابع كما فعل البرغوثيّ في قصيدتهِ " الرِّحلة إلى داخل الأرض " :

" مشيتُ إلى غابَةٍ مغسولةٍ بالصَّحو بعدَ المطر
هذا وضوحٌ " قلتُ لموجات شمسِ الصَّباح ، مياهٌ تسيلُ
وتصخبُ بينَ الحصى ، قلتُ :
ربُّ المياهِ يثرثر أمْ روحي الآن في الماء تسري ؟

وانحنيتُ على قطرةٍ تتأمَّلُ أينَ ستسقطُ ، مثلي ، انحنيتُ
لأسكنَ في اللبّ : تلتفّ حولي المسالك شائِكةَ الاخضرار،
متاهاتُ غابٍ بأكملها تلتفُّ حولي ، كلّ الذي يلتفّ حولي
قشري .
تجمَّعتُ في لبّ بلّوطةٍ مثل قطرةِ ماءٍ تزيد صفاءً ، ويعبرُها
مِنْ شعاع النُّجوم الذي في القلب شيءٌ ، وكلّ شعاع يشقُّ إلى
نصفين هذا الصَّفاء قطريّ .
ويسرحُ قطريَ فيَّ ذهابًا ، ويسرحُ قطريَ فيّ إيابًا ، وأصفو ...
نازلاً نحوَ الجذور التي خبَّأت سرَّها في الأرض ، حيثُ
الرَّبُ يدفنُ ضوءَ الشّموع وضوئي .
وصلتُ إلى عتمةٍ في التُّراب ، وكنتُ الأشدّ ابتعادًا عنْ خطى
أنثى تزيد جمالاً .
وكنتُ الأشدّ ابتعادًا عن الصَّحو ، إنْ الغموض الذي في النَّار
لمَّا تطاول ليلتها بالرَّقص بعضُ خطاي ، ولكن الطّريق إلى
الأرض مفترسة " [١]

تخلّى النّصّ عَنْ كلّ القيود التي تحقق له الحركة المتدفقة المتواصلة المسترسلة ، في الوقت الذي تحققت فيه السَّرديَّة بكلّ تقنياتها : راوٍ ، وأحداث ، ووصف أمكنة ، في إطار التّلاحم البنائيّ الذي يشيرُ دلاليًّا إلى الحركة والتّدفق .

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٣٢- ٣٣

وفي قصيدة " المرآة خمسة " يغيّب الشَّاعر علامات التَّرقيم التي تفصل البناء فنجد نصَّه متراكمًا ويكون التّغييب " سببًا في توسيع دلاليّ ناتج عن القرارة الخطيَّة المسترسلة دونَ توقف عند فاصلة أو نقطة ؛ بحيث يصير النّصّ أشبه بالجملة الواحدة مِنْ بدايتها حتَّى نهايتها"[١] فتتزاحم الحركيَّة السَّرديَّة في النّصّ ، فيقول :

" أرنو مثل غزالٍ نحوَ بلادٍ ضائعة تمتزجُ الزّرقة بالخضرة
في البسمة لكــن خيوط الفضَّة تلعب بي كالدّميـــة في هذهِ
المسرحيَّة جسمي سهمٌ احمر أطلقته الهنود الحمر كي يصل
عصر اللون الخالص
فاتحًا " [٢]

أمَّا في قصيدة " المرآة أربعة " فيميل البرغوثيّ إلى استخدام النّقطة بينَ الجمل المسترسلة التي تشكّلُ نسقًا سرديًّا على المستوى البصريّ فيقول:

" هلْ تعرفين ما قالهُ أفلاطون ما قالهُ ما .. ما قالهُ .. قال الرّوح
قبل أنْ تسقط .. قط .. تس .. قط إلى الأرض تكونُ ساكنة في
عالم المثل .. عند الله ! وكلُّ ما تعرفه على الأرض ..
رض .. أر.. رض .. مجرَّد تذكّر لما سبق وعرفته عند الله

قبل أنْ تسقط على الأرض .. المعرفة تذكّر .. القصيدة ذاكرة
قصائدِ سبق وعرفناها .. " [٣]

يقتحمُ الرّاوي البياض بأسطره الممتدّة التي تشكّلُ نسقًا سرديًّا بصريًّا تقوم العين بإنتاج دلالتهِ ، غايتهُ البوح والتّعرية والتّداخل مع الأشياء حتَّى النّثرية منها والوقف على الرَّغم مِنَ استخدامه النّقط بوصفها علامة ترقيم دالة على التّوقف والحركة والتّتابع في آنٍ واحد .

في الوقت الذي يقومُ فيه الإيقاع بعمليَّة التّلاحق والسّرعة والتّدفق التي تشكّلها الكتابة .

إنَّ المتأمّل لمسيرة البرغوثيّ الشّعريَّة يجدُ أنَّ الشّكل الكتابيّ لديه قدْ تطوَّر ؛ فبدأت مراحلهُ الأولى تهتمّ بالشّكل التّجزيئيّ للسَّطر ، معتمدًا على بنية السَّطر الشّعريّ القصير المتغيّر في

[١] الماكريّ ، محمَّد ، **الشّكل والخطاب** ، ص: ٣٠٣
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٨١
[٣] البرغوثي ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٧٦

تشكيله على الصَّفحة ، أمَّا في مراحله الأخيرة فقد اعتمدت على السَّطر الشّعريّ الطّويل المسترسل في بنيتهِ، الذي يتماثل مع بنية السَّطر النّثريّ في امتداديتهِ ، وهذهِ البنية الخطيَّة المتّصلة " تبيّن أنَّ الزَّمن يمكن أنْ يكتسح الفضاء ، وأنَّهُ يتمّ في فضاءات متعدّدة ، والأفراد الذين يملكون هذا النَّوع مِنَ البنى الخطيَّة يكون زمنهم الشَّخصيّ ملتصقًا بالزَّمن الاجتماعيّ رغم الانحرافات العارضة ، إنَّهم لا يستشعرون المدَّة ؛ لأنَّهم مندمجون كليًّا في الزَّمان الذي يملؤونهُ " [١]

فالسَّطرُ الكتابيّ الممتدّ يرتبطُ بالاسترسال الذي يولّد حالة مِنَ السَّرديَّةِ في الكلام ولاسيّما في هذا النّسق الذي يحيل المتلقي – مباشرة – الذي يختزن في ذاكرتهِ معرفة قبلية بهذا النِّسق كشكلٍ ؛ لأنَّ العين لا يمكن أنْ تتجَّرد مِنْ ألفتها للأشكال .

وتتابع السَّطر وامتدادهُ يؤكّدان حضور السَّواد واندفاعه نحوَ الأفق الممتدّ ، أي أنَّ " اكتساح السَّواد مِنْ فواصل ، وسمك الخطّ ، وضيق الفواصِل .. يبرز الموقف الانفتاحيّ والحاجة إلى ملء الزَّمان والمكان بأشياء مِنْ خارج الذاكرة ، كما يبرز فراغًا داخليًّا يتمّ التّعبير عنه " [٢]

لقد أسهم الإيقاع الخليليّ بدور كبيرٍ في انبناء السَّطر الشّعريّ الممتدّ الذي يتلاقي مع غيرهِ ، مكوّنًا نسقًا كتابيًّا يجتاح الصَّفحة مشابهًا لكتابة القصَّة أو الرِّواية ، بالمقابل نجد قصيدة النَّثر قدْ وجدت في هذا وجودًا جماليًّا خالصًا ؛ فالرَّاوي /الشَّاعر استباح الصّفحة بكاملها ليكتب حركته التي تخلق إيقاعًا سرديًّا عبر التَّراسُل ، والتَّدفق ، حتَّى إنَّ القارئ لينتابه شكّ في النَّوع هلْ هذهِ قصيدة أم قصَّة ؟ لقد رأى إدوارد الخرّاط أنَّ هناك فارقًا بينَ القصيدة والقصَّة مِنْ حيث الجسم /الكتابة وطريقتها لكن أراهما يتشابهان ويتماهيان كما في قصيدة " المرآة تسعة " :

" أولمْ يصبح الواقع كلّه عصا في قبضةِ شركات السّينما
والتّلفزيون وكتل المونتيرات والمخرجات والمخرجين
والممولينَ والموزّعينَ ، وبعد ذلِكَ أجهزة المخابرات
والشّرطة والجواسيس ؟ أيّة حقيقة ستبقى لـ "القصيدة
التي في ذهنها ؟ بعد ذلِكَ كلّه ، ولسماء مِنْ زجاج
معشّق ؟
ومشى وحدهُ في المطر تاركًا المخرجة خلفهُ ، استدارَ

---

[١] الماكريّ ، محمَّد ، **الشّكل والخطاب** ، ص: ١٠١
[٢] المرجع السَّابق ، ص: ١٠٤

للشَّارع الخلفيّ المظلم ، ضاربًا الأرضَ بعصاهُ ، كأوديب

عندما غادر " طيبة " إلى أين ؟ " " [١]

فالرَّاوي لدى البرغوثيّ يتحرَّك بحريَّة في سردّهِ متكئًا على ذاتهِ فيعرّيها ويعرّي وعيها وعلاقته بالعالم مِنْ خلال التأرجح بينَ الضّميرين الـ (أنا) والـ (هو) ليخلق نمطًا كتابيًّا يتشابه مع بنية القصَّة في الحدث المتنامي نحو الذّروة ليتخلى عن الإيقاعيَّة ويستسلم للبنية النّثريَّة السَّرديَّة .

وأحيانًا نجد البرغوثيّ الشّاعر يركّز في مقطع مِنَ المقاطع على تقنية سرديَّةٍ بعينها أو أكثر خروجًا على شعريَّة النّصّ ، وأحيانًا يتبادل السَّرديّ والشّعريّ المواقع ، فيأتي مقطع سرديّ ثمَّ مقطع شعريّ وهكذا التّناوب حتَّى تنتهي القصيدة وقد ظهرت هذهِ المساحات بشكلٍ جليّ في ديوانهِ " مرايا سائِلة " فيقول في المرآة صفر ناقص واحد :

" كانَ المونتير مسكونًا بخوفٍ قديمٍ ، وطفوليّ : بالخوف مِنْ يساء فهمهُ . حتَّى عندما فقد بصرهُ في حادثةٍ غامضَةٍ ، قيلَ مِنَ التَّعذيب في المخابرات ، وقيل مِنْ ماء النَّار ، وقيل أعمتهُ طريقة تفكيرهِ ، ولكن الحادث بقي غامضًا ، وأرجعهُ إلى سوء تفاهمٍ ما .

ولذا قرَّر ، قبْلَ انْ يلتقي بها ، أنْ يكتبَ شعرًا لا سوء تفاهم فيهِ . ووضع لائِحةً بشروطهِ : يجب أنْ تكون الفكرة واضِحة تمامًا . وأوّل فكرة واضِحة هي الموت، هي علاقة الموت بالحياة وعلى هذا النَّمط كتبَ مثلاً :

الجبل يا سارية الجبل

ما سمعتُ الكلامْ

فارتطمتْ

مثل طائِرَةٍ في الغروبِ بهِ ، سوف يتلو انفجار أخضر

النَّار بعدي ،

يتلو عليّ وصايا حطامْ

قلتُ : قوَّة الموت

تدفع المعنى لهذا الجبل " [٢]

يُحيلُ موضوع القصيدة والسّرد البصريّ إلى محاور وخيارات عديدةٍ ، فهو يتحرَّكُ ضمنَ آفاق متعدّدة لأنواع السُّرود (سينما ، وتلفزيون ، خيال ظلّ ، ...) .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٩٩- ٣٠٠

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٩٢

رابعًا : التَّوليف (المونتاج) :

لعلَّ التَّوليف (اختيار وتقطيع وتركيب اللقطات) واللقطة المقرَّبة هُما الاكتشافان الأكثر أهميَّة في تاريخ الفنّ السّينمائيّ [١] ، لكن السّينما ، منذُ تجارب السِّينمائيّ الأمريكيّ داود وورك جريفيث- D.W.Griffith في العقد الثّاني مِنَ القرن الماضي ، والسّينمائيّين السّوفيتيين : فيسفولد بودوفكين – Vsevolod Pudovkin، وسيرجي آيزنشتاين – Sergei Eisenstein قدْ جعلتْ مِنَ المونتاج قضيَّة جماليَّة لها اصطلاحاتها وأبعادها المفهوميَّة الدّقيقة ومقارباتها النَّظريَّة والإبداعيَّة ، ومِنْ ثمَّ فقد كانَ لها منظّروها ومؤيّدوها المتحمّسون وخلافاتهم واتفاقاتهم ، كما كان لها معارضوها المتحمّسون أيضًا .[٢]

لقد استقبلت الأعمال السّرديَّة التأثيرات التّوليفيَّة القادمة مِنْ حقل النّظريَّة والإبداع السّينمائيّ ، إلى أنْ جعلها بعض الكتَّاب السِّمة الرّئيسة في أعمالهم ؛ فالرُّؤية التّوليفيَّة خاصيَّة قائِمة في صُلب الوعي واللاوعي البشريَّة ، وبما أنَّ الأعمال السَّرديَّة في جوهرها تحاول رصدَ هذهِ التَّجربة في مستوياتها المختلفة (الدَّاخل والخارج ، المعيش ماديًّا والمفكَّر بهِ) . إنَّ المتتبع للرُّؤية التّوليفيَّة في الأنماط السَّرديَّة يجدها في الأسطورة والملحمة والحكاية " الرّومانس " [٣] .

لكن دخول هذا المفهوم في حقل الشّعر يثير شيئًا مِنَ الاستغرابِ ، فهو على مستوى التّركيب يمثّلُ تنافرًا ، وعلى المستوى الدّلالي يمثّلُ توليفًا أي دلالة ذهنيَّة يثيرها التّركيب المنقطع بينَ الجمل إذْ لا علاقة واقعيَّة ولا منطقيَّة بين الجمل والمفردات ، ولعلّ هذهِ الرّؤية تقتربُ مِنَ الرّؤية السّينمائيَّة ، فالتّوليف (المونتاج) سينمائيًّا : يعني لقطتين أو أكثر، تحيلُ إلى لقطةٍ ثالثةٍ ذهنيَّة ذات منحى أيديولوجيّ ، أو تقديم عدّة لقطات بينها انقطاع على المستوى البصريّ والمعنويّ والتّركيبيّ ولكنَّها تحيلُ إلى دلالةٍ ذهنيَّةٍ مستخلصةٍ مِنْ (توليف) تلك اللقطات أي بتوليف لقطتين أو أكثر مَعْ تنافرها للوصول إلى الدّلالة المقصودة [٤] . وقد أسماهُ كمال أبو ديب بـ (الإقحام) وينشأ لديهِ " مِنْ وضع مكوّنات غير متجانسة في بنية لغويَّة متجانسة " [٥] وهذا ما

---

[١] برادة ، محمَّد وآخرون (٢٠٠٤) ، **ممكنات السّرد** ، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون ، الكويت ، ج١ ص: ٢١٧
[٢] رايس، كاريل (١٩٨٧) ، **فنّ المونتاج السّينمائيّ** ، ترجمة : أحمد الحضريّ ، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب ، القاهرة ص: ٢٠
[٣] ممكنات السرد ، مرجع سابق ، ص: ٢٢٠
[٤] رايس ، كاريل ، مرجع سابق ، ص: ٢٥
[٥] أبو ديب ، كمال (١٩٨٧) ، **في الشّعريَّة** ، مؤسّسة الأبحاث العربيَّة ، بيروت ، ص: ٣٧

تشيرُ إليهِ المعاجم العربيّة فالتّوليف لغة : مِنَ الائتلاف وهو الجمع بينَ عددٍ مِنَ الأشياء في صياغةٍ واحدة ، والتوليف : يتأتّى مِنْ اندماج مركّبين مختلفين أو أكثر [١] .

وقدْ عدَّ النَّاقد إبراهيم خليل افتقادهُ مِنَ النّصّ عيبًا فيقول :

"فالتَّوليفُ – Collage كما هو في الرَّسمِ موجودٌ في النّصّ الأدبيّ وقدْ نعبِّر عنهُ عادةً بكلمة انسجام أو تناسق وليست الأهميَّة بالتَّسمية وإنَّما العبرة بالغرض الذي يتوقف عليهِ مآل العمل الفنيّ " [٢] .

وكأنَّ هذا الرَّأي يُشيرُ إلى فنّ الكولاج [٣] الذي كانَ له تأثيرهُ الجذريّ في رسومات القرن العشرين كنوع من الفنّ التّجريديّ أي التّطويريّ الجادّ ، كذلِكَ أحدث التّوليف تطوّرًا في الرّؤية الأدبيَّة التي أخذت تلتقط المشاهد المتنافرة وتلصقها لتكوّن رؤية شاملة منسجمة . وقد دخلت هذهِ المفاهيم للشِّعر المعاصِر " كنهج تجريبيّ ارتكزَ على الفكر الإبداعيّ والتَّداعي والتّنقلات السَّريعة دون روابط منطقيَّة " [٤] ، ويتمّ ذلِكَ على المستوى الشَّكليّ مِن خلال المقاطع الشِّعريَّة التي يجملُ كلّ منها صورًا مختلفة عَن الأخرى وعلى المستوى التّركيبيّ .

وعلى الرَّغم مِنْ كون الأدب قد سبقَ السّينما بمراحل زمنيَّة إلا أنَّهما أصبحا فنين متجاورين فهما مِنْ نتاج الفكر الإنسانيّ المبدع ، وقدْ أكّد غير سينمائيّ أنَّ للسّينما مدى تعبيريًّا غير اعتياديّ في تطوّر القصيدة ، وإثرائِها فهي تشتركُ مع الفنون التّشكيليَّة في حقيقة كونها تشكيلاً مرئيًّا يسقط على بعدين الرَّقص في معالجة الحركة المنسّقة ، والمسرح في قدرتهِ على خلق كثافة دراسيَّة للأحداث ومع الموسيقا في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزَّمنيَّة ومع الشِّعر قي قدرتها على وضع الصُّور إلى جنب بعضها ، فالسّينما شاعريَّة بجوهرها . [٥]

كلّ ذلِكَ أسهم في جعل الشَّاعر مخرجًا لنصِّه وفي مواطِنْ أخرى صار مولّفًا " مونتيرًا " يجمعُ شتات نصِهِ مِنْ أشياء مختلفة ، وقدْ يكونُ بينها تعارض وتناقض وما عليهِ في هذهِ الحال إلا أنْ

---

[١] ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادَّة ولف

[٢] خليل ، إبراهيم (١٩٩٥) ، **النّصّ الأدبيّ تحليلهوبناؤهُ** ، دار الكرمل ، عمَّان ، ص: ١٢٠

[٣] الكولاج – collage كلمةٌ فرنسيَّة الأصل مِنْ coller وتعني يلصق ويدلُّ المصطلح على لوحةٍ فنيَّة مكوَّنة كليًّا أو جزئيًّا مِنْ قصاصات الصُّحف ، أو قطع القماش أو أيَّة مادَّة أخرى تلصق على قماش اللوحة ، وقد استخدمت الطَّريقة مِنْ قبل التّكعيبيين الأوائِل ، الذين كانوا يلصقون قصاصات الجرائِد على لوحاتهم ، واستخدمها الدّادائيّون مِنْ أمثال شفيترز واستخدم ماتيس قصاصات مِنَ الورق الملوَّن بديلاً كاملاً عن الأصباغ للمزيد انظر : Murray, **Peter (١٩٨٢) The Penguin Dictionary of Arts and Artist** , Peter : New York, p. ١٠٠

[٤] علي ، عبد الرِّضا (١٩٩٥) ، **دراسات في الشّعر العربيّ المعاصِر** : القناع ، التّوليف ، الأصول ، المؤسّسة العربيَّة للدِّراسات ، بيروت ، ط١ ، ص: ٥٩

[٥] المرجع السَّابق ، ص: ٦٢

يبحث في هذهِ العناصرِ لإيجاد علاقة خاصَّة تجعلها منسجمة بعضها مع بعضٍ ومتآزرة للكشفِ عَنْ أثر أو انطباع فكريّ وعاطفيّ وجماليّ متجانس [1] .

وقدْ برزت هذهِ التّقنية لدى البرغوثيّ بروزًا لافتًا ليسَ في شكل القصيدة وحسب ، إنّما تسرّب هذا الهاجس إلى موضوعها ، في ديوانهِ الأخير " مرايا سائِلة " خاصَّةً فحينما فكر بكتابتهِ تبادرت إلى ذهنهِ فكرة قصيدة مستلهمة من التأمل العميق و الحدسي، للوحة تشكيلية ما، عند "بول كلي"[2]يقول :

" بعد قصائد عدَّة من هذا النَّوع، خطرت في بالي فكرةٌ أكثر إثارة: لماذا لا أكتب معها، أو فيه، كل ما أفكّر فيه وأنا أكتبها؟ ولا ضرورة عندئذٍ لأي هامش ؛ لأنَّ الهوامش تستحيل إلى تفاصيل في النّصّ الشعري ذاته، ثم: لماذا لا أحوّل "تعليقات" الآخرين، أيضًا ، على القصيدة ، إلى تفاصيل في النَّصّ نفسه؟ وعثرت على فكرة أن كل ما أفكّر فيه ، وأنا أكتب القصيدة ، هو القصيدة، حتى ولو فكرت في كونها تافهة جدًا ، فهذا جزء منها. كنت أيامها أعمل في فيلم وثائقي معيّن فـ"حوّرت" القصيدة المستلهمة من "بول كلي" إلى قصيدة تقرأها مخرجة سينمائية ما" [3] .

هناك جملة تقول:

"لا ! ليس هذا الحزن قص
كل هذا الجزء
من الفيلم" [4] .

فالقصيدة تبدو كلوحةٍ ، هي أيضًا ، مشهد في فيلم تخرجه المخرجة، ولكن لمن تقول: قص هذا الجزء من الفيلم؟ لنفسها؟ أم لآخر؟ وإن كان آخر، من هو؟

هكذا بدت القصيدة لديه مثل مشاهد مِنْ فيلم، أو جزءًا من "سيناريو" سينمائي، فقام بنحت مفهوم جديد عبر استلهامه من لوحات "بول كلي"، فالقصيدة لم تعد "نقية" بلا شوائب، لا يحذف

---

[1] خليل ، إبراهيم ، **النّصّ الدبيّ تحليله وبناؤهُ** ، ص: ١٣٠
[2] بول كلي : رسَّام ألمانيّ عاشَ مِنْ عام ١٨٧٩ حتَّى ١٩٤١ ، نشأ في كنف عائلةٍ تهتمّ بالموسيقا ؛ لهذا كان يميل إلى وصف أعمالهِ بتعابير ومفردات موسيقيَّة ، مزجت لوحاتهُ بينَ السّرياليّة والتّكعيبيَّة والبدائيَّة للمزيد انظر : كونولي ، شين (٢٠٠٧) حياة بول كلي وأعماله ،تحقيق : عثمان مصطفى عثمان ، دار الكتب الوطنيّة ، بيروت ، ص: ٣٠
[3] السُّوداني ، مراد ، **مدوَّنة حسين البرغوثيّ لقوانين الشّعر** ، ص: ٦٠
[4] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٢٥٥

اللاشعري منها ليختم بقوله: "الحرية أساس هنا، البحث لا يجري عن حرية جديدة، بل ويجري بحرية، أيضاً" .. الشكل الفني الجديد يولد من هذه الحرية وفيها".[١]

وقدْ عبَّر في غير موطن في قصائده عَنْ العلاقة الوثيقة بينَ الشّعر والفنون الأخرى (الرَّسم ، التّصوير) فيقول في " المرآة صفر" :

" حوارٌ بينَ من ومَنْ ؟
بينَ الفنّ التّشكيليّ والشّعر " ، قالت:
تتكلَّم عنْ لوحة بالفحم وبينَ الشّعر والتّصوير
فتتكلَّم عن إطار ، وبعد ذلِكَ ، حين يتخيَّل نفسه
شالاً ، هناك تماسّ بينَ الشِّعر وبينَ تصميم الأزياء
حلو ! لابدَّ دائِمًا مِنْ تكسير اللغة الخاصَّة بالشِّعر عبرَ إدخال
مفردات مستمدَّة مِنَ الفنون الأخرى . ليس مفردات
فقط ..."[٢]

يحاول البرغوثيّ في قصيدة " حال " أنْ يستخدم نمط حرف العطف بينَ الجمل ، لكنَّهُ معطَّلٌ تركيبيًا فمع وجودهِ نلمس التَّنافر بينَ الجمل فيقول :

" قفصٌ مِنَ الرَّمل الملوَّن
ووجهي نافورة ماءٍ في الشِّتاء ، يسيلُ ،
وبردٌ جديدٌ في الهواءِ ، أميلُ
إلى حيثُ ترمي بي القوى نحو ذكرى
والزّبائِن ناموا على الطّاولات .. "[٣]

مع أنَّ الواو العاطِفة تؤدّي وظيفة الجمع والتَّرتيب إلا أنَّ هناك تنافرًا بينَ الجمل يستدعي توليفًا مِنَ المتلقي ؛ إذ تنتفي الحاجة إلى الرَّوابط التّركيبيَّة مَعْ وجود الأدوات ، فالرَّاوي في المقطع السَّابق يتحدَّث عَنْ حاله لكنَّه يتنقَّل مِنْ مشهد لآخر دونَ مسوِّغ فالمشهد (أ) = (قفص مِن

---

[١] السّودانيّ ، مراد ، **مدوَّنة حسين البرغوثيّ لقوانين الشّعر** ، مقالة بينَ الشّعر والفلسفة ص: ٦٦
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٩٠
[٣] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٣٦

الرَّمل الملوَّن) ، منقطع عنَ المشهد (ب) = (ووجهي نافورة ماء في الشِّتاء) مع وجود أداة العطف الواو وهي بدورها تبتعد عَنْ المشهد اللاحق (ج) = (وبردٌ جديد في الهواء) وهكذا تتعاقب الجمل لكنَّ خيطًا رفيعًا يجمعها فهي كلها تصف تقلباته المستمرة وهذا ما قدْ كشفته عتبة النّصّ الذي لا يعدو أنْ يكونَ ساحة للعب الحرّ بينَ المبدع والقارئ وكلَّما زاد التَّوليف زاد تفاعل القارئ وتحققت لذّة النّصّ على رأي رولان بارت[1] ، فالتَّوليف نوعٌ مِنْ هدم الذَّات ليتوصَّل المتلقي إلى صياغة الدّلالة بحُريَّةٍ لا تقلّ عن حريَّة الكتابة أو حريَّة المبدع ، فيقول البرغوثيّ في مقطع مِنْ ديوان "ليلى وتوبة " :

"كلماتي مبعثرة كالنّجوم

وناعمة كالأفعى ،
ومرتّبة مثل أوراق القمار .
ظلّ مسافر في الصَّحراء
وشبح يلحق مجنونًا يخشى شبحهُ
جدول لا ينبع مِنْ وطنٍ
حوريَّة لِمَنْ لمْ يجد
أمَّا واقعيَّة
خيانة للمتوقَّع " [2]

فالرَّاوي عبَّر عما يراه ، فكلّ شيء تقع عليه عينه يذكرهُ بكلماتِهِ في جملٍ منفصلةٍ ، وقد صوَّر ذلِكَ باستخدام المونتاج في الشَّريط السّينمائيّ الذي يعرض صورًا متلاحقة ، وليسَ هناك علاقة تجمعها غير ما التقطه المتلقي في بداية المقطع (كلماتي) واستغلها ليربط بها كلّ ما تلاها ، فيقول في مقطع آخر مِنْ القصيدة ذاتها :

" كاد يحتلّها الازرقاقُ ،
وهذا يبيعُ المخدِّر في إبرٍ مِنْ زجاجٍ
وتُفتِّحُ رمل الصَّحارى في النّخاع
تمشي لا تحسُّ بشيء
لماذا أتيت ، لماذا ذهبت ، لماذا تشتهي
الارتفاعْ" [3]

---

[1] بارت ، رولان ، **درس السّميولوجيا** ، مرجع سابق ، ص: ٩٠
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ١٣٤
[3] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٤٦

هذا المقطع ينقطع مونتاجيًّا تمامًا عن مشهد (وهذا يبيعُ المخدِّر في إبرٍ مِنْ زجاج) التي هي منقطعة بالأصل عن الجملة الأخرى، بالرَّغم مِنْ حضور أدوات العطف ؛ فهو مقطع مفكّك لا نصل معه إلى دلالة دون توليف ، لقد أطلق " هانز روبرت ياوس – Hans Robert Jauss على التَّنافر الحاصل بينَ أفق القارئ وأفق النّصّ بالمسافة الجماليَّة ، فهو مفهومٌ يقومُ على التّعارض بينَ ما يقدِّمه النّصّ وبين ما يتوقعه القارئ منهُ ؛ فالنّصّ ربُّما يطابق أو يخيِّب أو يناقض توقعات المتلقي وهذا ما يصفهُ ياوس بتغيير الأفق [١] أو كسر حاجز التَّوقُّع .

لقدْ وجدنا في المقاطع السَّابقة أنَّ أدوات الرَّبط لَمْ تكن قادرة على بثّ الانسجام بينَ المشهد والآخر ، فإذا لَمْ تستطع أدوات الرّبط التّركيبيّ أنْ توحِّد وتربط فكيف يمكن أنْ يكون المقطع مقطعًا نصّيًا دون وجودها ؟ وكيفَ يصل المقطع إلى دلالة ؟ كيفَ يمكن أنْ يتسلَّم المتلقي الرّسالة منهُ ؟ وأنّى لهُ يفكّ شيفراتها؟

في قصيدة " المرآة ثلاثة ناقِص واحد " نجد مقاطع خالية تمامًا مِنْ أدوات الرَّبط فيقول في إحداها :

" غرفةٌ . عرقٌ . ليلٌ . كرمينا بورانا .

حزنٌ تحتَ الضَّوء الأزرق (يسيل كَ) .
أفعى ترفع رأسها مثلَّثا كي تتأمَّل
لا خلاص مِنَ القاعدة .

أمْ

سِية
مثل آلةِ تصويرٍ تنسخُ منِّي " نُ "

بالأبيض والأسود .
جوفُ يدي شاشة تلفزيونيَّة فيها ترْ

قصُ كرْ
مينا بورانا !
يسقطُ فوقَ جدار الغرفةِ . أغ..

---

[١] إسماعيل ، سامي (٢٠٠٢) ، **جماليَّات التَّلقي دراسة في نظريَّة التّلقي عندَ هانز روبرت ياوس وفولفانج إيزر** ، المجلس الأعلى للثّقافة ، القاهرة ، ط١ ، ص: ٥٠

مضُ عينـي ! ..
مثقلاً بالطقوس .. وأبْ
حثُ عن كلمة

مثل كلب أثر .
في شاشة عينـيَّ التّلفزيونيَّة ترقبُ كرمينا بورانا مسلسل
تاريخ .
دعينـي أقفْ
أنتِ من أمْ
مةٍ شاعرة
وتعلَّمت التّخفي بالكلام
وأبْ
أمْ
مي " [١]

في إيقاعات هذهِ القصيدة يعبِّر عن خلخلة (تأتأة) الذّات التي تواجه سيولة الزَّمن ، وتجمّده في آلة التّصوير ، يبدأ البرغوثيّ هذا المقطع بلقطةٍ تسلط الأضواء على كلمات مشظّاة (غرفةٌ . عرقٌ . ليلٌ . كرمينا بورانا) يتخفى وراء جملهِ المفكّكة وكلّ ما يولف بينها رابط شعوريّ أو ذهنيّ ، إذْ يقول في مقطع يلي هذا المقطع :

" أيَّة قصيدة ؟ تلك التي في ذهنـي " [٢]

فالمتلقي يحاول أنْ يولف بينَ التَّراكيب ليصل إلى الدّلالة العميقة التي تعتمدُ على الشّدَ وإثارة الفضول وجذب الانتباه ، فهو يقوم بإشراك المتلقي بتوليف (مونتاج) القصيدة . ولعلَّ في هذا السّياق الحافل بالتَّراكيب غير المنسجمة يصل به القارئ إلى دلالة تعرب عنْ قلق الشَّاعر ومحاولة استحضاره لنصّ قصيدة مختلفة ويبرز ذلِكَ مِنْ خلال " وأبحث عنْ كلمة مثل أثر كلب " فيتيحُ التّوليف التّنقل في الزَّمان والمكان حتَّى لتبدو الجمل المتوالية غير المنسجمة لوحات تشكيليَّة ذات أبعاد ذهنيَّة مختلفة تتوفَّر على عمق ودلالة تعبيريَّة ، وأحيانًا يحاول إضفاء مؤثِّرات صوتيَّة على مشهدِهِ مثلما فعل في قصيدة " قطعة أربعة مِنَ الثَّوب " :

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٧٢
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٧٣

" دُمْ دِ دُمْ تِكْ .. دِ دا تِكْ
دُمْ دِ دا تِكْ .. دِ دا ...تِكْ
قرعُ طبلٍ قريبُ الصَّدى ، في نعومة رأس الأفعى
كلَّما حرَّكت سُمَّها كدتُ أسعى
نسوةٌ بخلاخل منْ ذهبٍ ومشاعلَ مِنْ دُمْ دِ دا تِكْ .. دُمْ دِ
دا تِكْ
وبدا شبحٌ دلّه مرح ؛
زهرةٌ زرقاء في يدي اليُمنى وأخرى
خلفَ الأذن اليُسرى
وقبقابُ خشبْ .
رفع اليد نحوي وأنشدَ : دُمْ دِ دا تكْ .. دِ دا تِكْ ! " [١]

فكما ذكرنا آنفا يمارس الشَّاعر دور المخرج السّينمائيّ فيبني قصيدته عبر لقطات مختلفة يجمعها هدفُ واحد هو خلق قصَّة مكتملة في سرديّتها ، في قصيدة التّوهّجات س نقرأ المشاهد التَّسجيليَّة بطريقة المونتاج السِّينمائيّ فيقول :

" ناقةٌ تحدو لخطوتها إذا كذبَ الغناءُ على القوافل ،
والقوافل تحتَ المشاعلِ تمشي إذا ما تكاثف ليلٌ ، حمولتها؛
عتمةٌ وفضاء .

مشهد

وحدنا نسقط بينَ الحجارة
من عطش أو رصاص
وفي فمنا الشّوك والكلمات التي لا يعبِّرُ عنها الكلامُ
وفي يدنا حزمةٌ مِنْ ضياءِ النَّجومِ
وفي يدنا حزمةٌ مِنْ ضياء النّجومِ
كلُّها عتمةٌ وضياء .

مشهد

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، الآثار الشّعريَّة ، ص: ٣٢٢

ونقطع نهرًا واسعًا ، واسعًا ، وأعزُّ أحبّتنا بالسّجون على
موجه ، كلّهم شهداءُ
ويهدأ ماءٌ ليصخبَ ماءُ
وأينَ سيذهبُ صوتُ المياهِ ، فنحنُ الضّفافُ ، ونحنُ
الفضاءُ .

مشهد

ونبكي خلالَ الطَّريق لهذي الطَّريق ،
نغنّي خلالَ الطَّريق لهذي الطَّريق ،
فنحنُ الشّفاه ، ونحو الوعودُ ، ونحنُ الوفاءُ
ونحنُ الشَّبابيكُ للنَّجمة المقبلة ." [١]

مشهد

في هذا النَّمط استطاع البرغوثيّ أنْ يرسم في ذهن المتلقي سرديَّة قصصيَّة مقسّمة عبر مشاهد تعكس صورة لواقع الإنسان في وطنه ففي المشهد الأوَّل يتحدّث عن التّرحال والاغتراب عَن الوطن ، أمّا في المشهد الثّاني ، فإنَّهُ يرسم صورة للمقاومة يليه مشهد يصف ما يتبع فعل المقاومة، إمَّا شهادة أو سجن ، أمَّا في المشهد الأخير، فإنَّه يعود مِنْ حيث ابتدأ إلى التّرحال، والاغتراب ، ووصف الطّريق . وقد فعل الشَّيء ذاته في غير قصيدة بنيت على الأبعاد الدّراميَّة ، والحوار الذي يعدّ ركيزة أساسيَّة في الفنون الدِّراميَّة فيقول في قصيدة " مِنْ مذكِرات زنجي " :

"قلتُ لها : جئتُ مدعوًّا إلى عينيكِ ، لا أهلي ولا
سكني هُنا . لكن
مررتُ غريبَ الخطو واللفتاتِ ، على بوابةِ
الأشياء والمدن ..

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ،**الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٦٩- ٧٠

لكي أدعو المنافي في
عيونكِ أوَّلَ الوطن
قلتُ لها والحدود التي أوقفتني ، أوقفتني
كنتُ كمن فرّ مِن بين الضّباع إلى مسرح الدُّمى
والمسرحة
قالتْ : تهرِّج ؟ قلتُ : أبهرج نفسي
مَنْ أنتِ ؟
قالت : بحيرةٌ
والرّيح مُرَّة
والكلام دخانْ
وما دخلُ قلبي بهذا المكان ، سألتكِ ، ما
دخل قلبي بهذا المكان ؟ [١]

لقدْ وظّف البرغوثيّ التّوليف متأثّرًا بمعطيات التّنظير السّينمائيّ مما منحَ نصوصه عنصرًا مِنْ التّنويع والتّضاد في التّركيب أو المشاهد ،التي يؤدّي الجمع بينها إلى تنظيم (ديناميكيّ) للعاطفة.وهذا جزءٌ يتعلّق بالمتلقي فبدلاً مِنَ المعرفةِ المباشِرة التي تتأتّى مِنْ تقديم المعلومات ، يحاول الشّاعر أنْ يقدِّمَ سلسلةً مِنَ المتناقضات ليدرك المتلقي لذَّة النّصّ .

✵✵✵✵✵

لقدْ استقبلت قصيدة البرغوثي التأثيرات التّوليفيَّة القادمة مِنْ حقل النّظريَّة والإبداع السّينمائيّ فصار سمة مِنْ سمات سرديتهِ ، كما توسّلت قصيدته بتقنيات دراميَّة ومِنْ أهمِّها الحوار بشقيه المنولوج والدّيالوج والذي ستعالجه الجزئيَّة اللاحقة .

---

[١] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٩٧

خامِسًا : المونولوج والدَّيالوج

يعدُّ الحوار تقنية مسرحيَّة لكنَّها تسرَّبت إلى الأنواع الأدبيَّة الأخرى ، لأنَّ الشَّخصيَّات تحتاجُ إلى التَّواصُل فيما بينها والتّعبير عَنْ مواقفها أو مشاعرها أو مطالبها .[١]
فظهرت في الشِّعر إذ كان الشَّاعر القديم يتعامل مَعَ الحوار مِنْ خلال (قال ، وقلت) عبر الرِّواية وبهذا يبتعد عَن التّجسيم الدِّراميّ بمقدار ما يقترب مِنَ السَّرد القصصيّ [٢] ، بينما اتخذه الشَّاعر المعاصِر وسيلة تحقق الدّراميَّة في قصيدتهِ التي يتسق ورؤيته المتشابِكَة والمعقَّدة ومحاولته في إعادة صياغة العالم المتشظّي " ورغبةً في الإخلاص للتَّجربةِ وحرصهِ على تجسيمها " [٣] ورغبة في الابتعاد عن أحاديَّة الصَّوت .
وقدْ اتّخذ الحوار مسارين في بنية السّرد الشّعريّ :
الأوَّلُ : يتمثَّلُ في حوار الذّات مع نفسها (المونولوج) ، والثّاني : الحوار الخارجيّ ويتمثّل في وجود صوتين متحاورين في النّصّ (الدّيالوج) .

أ- المونولوج :

المنولوج هو حوارٌ داخليّ يتّصِلُ بالعالم الباطنيّ للإنسان ، يحمِلُ في طيّاتهِ مجموعةً مِنَ الأفكار والمعتقدات والرَّغبات " وفي الحوار الدَّاخليّ يكونُ الصّوتان لشخصٍ واحدٍ أحدهما هو صوته الخارجيّ العام ، أي صوته الذي يتوجَّه بهِ إلى الآخرين ، والآخر صوته الدَّاخليّ الخاصّ الذي لا يسمعه أحدٌ غيره ، ولكنَّهُ يبزغ على السَّطح مِنْ آنٍ لآخر . وهذا الصَّوت الدَّاخليّ يبرز لنا كلّ الهواجس والخواطِر والأفكار المتقابلة لما يدور في ظاهر الشّعور والتَّفكير " [٤] . ويتمّ – عادةً – تقديم المونولوج مِنْ خلال ضمير المتكلّم " فكلّ قصص بضمير المتكلّم تصبح تقريبًا منولوجات دراميَّة " .[٥]

فيبرز المونولوج الدَّاخليّ في مختلف الفنون كالمسرحيَّة ، أمَّا الشّعر فإنَّهُ مونولوج في الأصل ، وهذا ما ذهب إليهِ عزّ الدّين إسماعيل في قولهِ : " الشّعر مونولوج في الأصل ، ولذا فإنَّ المقاطع المونولوجيَّة مكرّسة للطّاقات العميقة في اللغة " [٦] .
فالمونولوج مِنَ الوسائِل التي تحقق بناء سرديًّا في الخطاب الشِّعريّ لأنَّه يكشف عن الذات المتكلّمة / الرَّاوي، وعن وعيها ، وقَدْ تحقق ذلِكَ في قصيدة " الحدس " فيقول:

"اعتمرتُ بالطّقوس وخاطبتُ الإله الذي في تلك المرأة
حينَ جنّ جنونها ورمتني بحجر
فقلتُ لنفسي : مخيفٌ أنْ تدخلَ عالمَ الحدس
وتدقّ الباب قائلاً : باسم الله " [٧]

---

[١] مقلد ، طه عبد الفتّاح (١٩٧٥) ، **الحوار في القصَّة والمسرحيَّة والإذاعة والتلفزيون** ، مكتبة الشّباب ، القاهرة ، ص: ١٥
[٢] حمادة ، إبراهيم (١٩٩٥) ، **معجم المصطلحات الدّراميَّة والمسرحيَّة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ص: ١٠١
[٣] إسماعيل ، عزّ الدّين (١٩٧٨) ، **الشّعر العربيّ المعاصِر : قضاياهُ وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة** ، دار الفكر العربيّ ص: ٣١
[٤] المرجع السَّابق ، ً : ٢٩٤
[٥] لانغبوم ، روبرت (١٩٨٣) ، **شعر التَّجربة (المونولوج الدّراميّ) في التّراث الأدبيّ المعاصِر** ، ترجمة : علي كنعان ، عبد الكريم ناصيف ، منشورات وزراة الثّقافة والإرشاد القوميّ ، دمشق ، ص: ٩٠
[٦] إسماعيل ، عزّ الدّين ، **الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص: ٥٣
[٧] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشِّعريَّة** ، ص: ٨٥

يقومُ المنولوج بفاعليَّة سرديَّة ؛ فالرَّاوي يستدعي ذاته ، ويحاورها في استرسال مما يخلق مساحة سرديَّة فيصير المرسل والمرسل إليهِ في الآن ذاته ، وما يخلق هذهِ الخاصيَّة البنائيَّة هو القلق والحيرة اللذان يشكّلان عالم الذَّات ؛ وهي تحاول أنْ تقرأ واقعها في إطار نفسيّ مما يسهمُ في عمليَّة التَّداعي .

وفي قصيدة " النّيل" تشكّل البنية السَّرديَّة عبر المنولوج الدَّاخليّ ، إذْ يرسُم البرغوثيّ صورةً تعتمد على عوالم الذات .

"ثمَّ في عتمةِ القلبِ أبصرتُ نارًا ، فقلتُ :
تضيءُ عليّ متاهاتي ، فأرعبني
شمولي ، سامحني الله
إن منها أخذتُ القبس " [1]

وأحيانًا يأتي المنولوج شكلاً مِنْ أشكال الحوار المباشِر مع الذات ، وهي في حالة تدفق وتماهٍ ، كاشِفًا عَنْ تداخل الأصوات السَّرديَّة عبرَ ضمائِر : المخاطب والمتكلّم في بنية نصيَّةٍ واحدة وقدْ استطاع الشَّاعر أنْ يكسر أحاديَّة الصَّوت ، في الوقت الذي يؤكّد الاستفهام حالة القلق والتَّوتّر المماثل للتَّوتر البنائيّ ، وقد ظهر ذلِكَ في قصيدة " ما قالته الغجريَّة " :

" قلتُ : اعرف حاجاتك تعرف مَنْ أنت
إذا اتسعت حاجاتكَ تتّسع أنت ، فمن أنت ؟
فأجبت : أتكوّنُ كالأسطورةِ ، وتتغيَّر دلالاتي ، كيفَ أميِّز ؟
كنتُ كبابٍ مِنْ تراب ، شقّني الأقحوانُ الرَّبيعيّ . فمن
أمطِر ؟
تفكّكتُ لمَّا يئستُ مِنَ القبض على القمر
فاكتفيتُ بالتقاط الحفر .
كيفَ أرفع الهوَّة إليّ " [2]

أمَّا في ديوان "ليلى وتوبة " فإنَّ المنولوج يأتي بوصفهِ تكنيكًا سرديًّا ليتّسع المجال للتَّدفق النَّفسيّ القائِم على الجدل ، ويدخل إلى القارئ بوصفهِ نموذجًا إنسانيًّا يشاركهُ الانكسار والتّموّج ورغبة البوح ، فالذّات تؤكّدُ حضورها الحركيّ ، فيقول:

" دبَّ في الشَّعْر المشيب
لا أهلَ حتَّى نقول :
نحنُّ إلى ، ولا وطن لنا
حتَّى نقول :
نجنُّ على .
من حانٍ إلى خانٍ ،
عبرنا تحتَ أمطار على طرق المطار ،

---

[1] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ١٨٥
[2] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٤٥

وقلنا : الوصول إلى ما حلمنا بهِ محتملْ
كتبنا ما يمرُّ علينا في بلادٍ لا تحبّ القراءات

وقلنا ما العمل ؟
نمشي على ما قدَّر الله
عبرنا فوقَ أطلالٍ على أطراف غابات بلا حصر
وماذا يهمّ العابرين بلا خطى ؟

من داخل السِّرّ إلى داخل السِّر إنْ كان وجه الله يكشف كشفًا ؟
ولمْ نملك الأرض ولمْ ندّعي ملكها ،
كي نقول :
انتمينا لأرض أو بلد
والحدود التي أوقفتنا عندها
كانت حدودًا يحدّدها غيرنا ، لا حدود لنا
وما كنَّا نحبّ النّواح على قبر شيء أو أحد
نجرعُ الخمر مِنَ الجرَّةِ إذا جاء وقت الشَّراب
ونلفظ الكلمة مِنْ داخل القلب إذا جاء وقت الكلام " [1]

يهيمن على المقطع ضمير الذَّات الجمعيّ (نحن) إذ يؤكّد حضورًا فاعلاً للرَّاوي العليم الذي يعرف تحرّكات الخطى في ظلّ الانهيارات المتعدّدة ، والشعور بالهزيمة ؛ لذا تتأكد رغبة الذات في البوح عن طريق المنولوج لإعلان التَّحدّي والجدل مع العالم .

ب-الدَّيالوج :

هو الحوار غير الفرديّ على الرَّغم مِنْ كونهِ تكنيكًا مسرحيًّا ؛ إلا أنَهُ يظهرُ كثيرًا في النّصّ الرّوائيّ ، والنّصّ الشّعريّ ؛ ليحقق الكاتب مِنْ ورائه طموحات فنيَّة تضفي نبرة وجود أكثر مِنْ صوت أو أكثر مِنْ شخصيَّة في القصيدة ، هذا التّعدُّد الصَّوتيّ يحقق الدِّراميَّة ، ويفتح طريقًا للسَّرديَّة ، ويكشف عَنْ إيقاع فكريّ متناغم حينًا ومتعارض حينًا آخر ، وهذا الإيقاع الفكريّ يتطلَّبُ عبر تحققه مساحة سرديَّة يتخلّق في ظلّها ، ويمنحُ النّصّ الحياة [2]، فالحوار يأتي أحيانًا على صيغة قال / قالت ومِنْها :

" قالت : النَّهرُ حنينُ المنابع نحوَ المصبْ
إنْ ملتَ لهُ ، للنَّهر ، كنت مع الاتجاه ، وإنْ ملتَ عنهُ
كنت مع الافتراق . وإنْ كنتَ ناموسَ نفسكَ
كنتَ الدَّليل
والطَّريق خطوط ، والإرادة خطٌّ . ماذا ترسُم ؟
قلتُ : المستحيل الفصل بينَ اللوحة والرَّسام ؛ إنهما واحد
والآن بينَ يديّ الوتر كيف أعزف ؟

---
[1] البرغوثيّ ، **حسين ، الآثار الشّعريَّة** ، ص: ١٥٩- ١٦٢
[2] مقلد ، طه عبد الفتّاح ، **الحوار في القصَّة والمسرحيَّة والإذاعة والتّلفزيون** ص: ٣٠

قالت: الغجر يعرفونه .
فاستمع إليّ الآن :
كن شلالاً ، وكن سمكة .
قلت : مَنْ علّمكِ الرَّقص ؟
قالت : متاهة ! "[١]

فأفعال القول حينَ تأتي فإنَّها تفرضُ على بنية النّصّ مسحة سرديَّة ثمّ يأتي بعدها تفاصيل الحكي ، فالرَّاوي في هكذا مقاطع يفتح مجال السَّرد ، حتَّى يأخذ القارئ بعيدًا عن النّبرة الغنائيَّة ويدخل في غمار التَّجربة المركبة المعقَّدة التي تشبه العالم الذي يتجادل معه ، ويرغب في كشف معالمهُ، ويسعى لتحديد علاقته معه ، وأحيانًا تتعدَّد مستويات الصِّياغة وبالتَّالي يتعدَّد المستوى الدّلاليّ في الوقت الذي يفتحُ فيهِ الحوار آفاقًا للسَّرديَّة مِنْ خلال جدل الأصوات المتحاورة : ذات الشَّاعر ، وذات الآخر وينشأ صوت ثالث لرصد مشهد الحوار كما في قصيدة " المرآة صفر " :

" سفرٌ ، قالت . وأنا إبرٌ مِنْ ذهب ، قلتُ
على كتفيها شالاً أسود كنتُ ،
ويمطرُ ظلٌّ .. جبال عينيها .
ومرَّت موسيقى ، كالهاجس ، منها إليّ ، ومنّي إليها
علام يدلُّ ذلِكَ ؟
قالت : شظاياك كلٌّ !
(جاء . قالت لهُ أنَّ هناكَ حوراً في قصيدتهِ
- أيَّة قصيدة ؟
- المسجَّلة على الخيل والثّلج يا حبيبي
صُدِمَ لمَّا سمعها تقول قصيدته ، لأنَّها هي المخرجة ،
عرفت سلفًا أنَّ هذهِ قصيدة ، أي كلّ ما كتبه مألوف ،
عادي ، مكرّر هلهل النّسج كاذب !
قلتُ : حوار بينَ من ومن ؟
بينَ الفنّ التّشكيليّ والشّعر ، قالت " [٢]

يتشكّل هذا المقطع عبر أصوات ثلاثة هي صوت الرَّاوي الذي يرصد واقع الحوار ويشارك فيه بمقابل طرفين : هي - المخرجة ، هو .
وقدْ يخلق الحوار في الشّعر صراعًا وتوترًا لأنّه يحتلُّ وجهتين متناقضتين أو رؤيتين متوازيتين ولكن ليسَ كلّ حوار يمكن أنْ يخلق صراعًا خصوصًا في شعر الحداثة و" إنّما يكونُ في بعض

[١] البرغوثيّ حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٢٤٨
[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **المصدر السَّابق** ، ص: ٢٨٩- ٢٩٠

الأحيان إنجازًا تداوليًّا لشعريَّة العمل ، حيثُ لا يمكن للدِّلالة النّصّيَّة أنْ تتشكّل مِنْ خلال صوت وحيد " [١] .

أمَّا في قصيدة " التَّحوّلات " فنجد الصّوتين يتجاوبان أحدهما مع الآخر أو بعبارةٍ أدقّ يتماهيان لخلق موقف يميلُ إلى التَّوحُّد ، فيقول :

" فقلتُ لها :
لا داخل فيّ ، ولا عمق ، إلي أين أمشي ؟
فأجابت أوَّل قبّرة : أنتَ فضاءٌ كامل ، فيه جهات نائيةً ،
لا تلق لغيركَ بعض سمائِكَ ، أنتَ ابتداء الوفاء لبرّ لا يفي
قلتُ :
يا قبّرات البراري ، إليكِ الآن أجود بالعلف
فاحتلّت قلبي قبّرة تبحثُ عن عشٍّ مِنْ ضوءٍ يخضرُّ لها " [٢]

فمن خلال النَّماذج السَّابقة تتضحُ عناية البرغوثيّ بالكشف عَنْ الشَّخصيات في القصيدة ، وعن ذاته / الرَّاوي مِنْ خلال الحوار كشفًا يتغيّا التّعبير عن المحتوى النّفسيّ القلق .

❋❋❋❋❋

---

[١] الجزّار ، محمّد فكري (٢٠٠١) ، **لسانيَّات الاختلاف : الخصائِص الجماليَّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة** ، دار الفجر ، ص: ٥٧

[٢] البرغوثيّ ، حسين ، **الآثار الشّعريَّة** ، ص: ٥٨

** الخاتمة :

بعدَ دراسة قصائد البرغوثيّ والكشف عمَّا تميَّزت بهِ مِنْ بناء موضوعيّ، وتقنيّ ، يمكنُ إيجاز أهمّ النّتائِج التي خلصت إليها هذهِ الدِّراسة على النَّحوِ الآتي :

أوَّلاً : تناولت قصيدة البرغوثيّ موضوعات عدَّة في بنيتها السَّرديَّة ؛ إذْ ركَّز على السَّرد الذّاتي الذي يتوسَّل بضمير "الأنا " ليفصح عَنْ علاقتهِ بالمكان ، والزَّمان ، محدِّدًا أبعادَ الحدث في القصيدة .

ثانيًا: تمثَّل الشَّاعر في البنية الموضوعيَّة أنماطًا مِنَ السَّرد الصُّوفيّ والوجوديّ متوسِّلاً بتقنية القناع تارَّةً ، وبعنصريّ الرّمز والإيحاء تارَّة أخرى .

ثالِثًا: اهتمَّ البرغوثيّ بتوظيف التّقنيات السَّرديَّة في قصيدتهِ التي راحت تتناسل في بنية النّصّ ؛ متماهيةً مع بذورها الجينيَّة مؤكّدة طبيعة الإنسان ورغبتهِ في "الحكي " والسَّرد ليكشف عَنْ وجودهِ ، وقدْ كشفت تلك التّقنيات عَنْ أبعاد جماليَّة يتكئ عليها نصّ البرغوثيّ .

رابِعًا : هيمنت تقنية الرَّاوي على البنية السَّرديَّة في قصائِد البرغوثيّ متّخذًا عدَّة أشكال مِنْها : الرَّاوي العليم والمشارك ، مؤكّدًا فاعليَّة السَّرد ،وقدْ ألفينا الرَّاوي يتحرَّك عبر مساحات نصيَّةٍ واسِعةٍ ومتقلّبة ومتشابكة ومتقاطعة ؛ لتخلق قصيدة تعتمد على الكثافة .

خامسًا: اعتمد البرغوثيّ على الوصف في قصيدته باعتبارهِ تقنية سرديَّة تحقق ثراءً نصيًّا ، إذْ أخذت مسارها عبر الذّاكرة لتشكّل أفقًا للسَّرد وقد اتّخذ الوصف أشكالاً متعدِّدة في قصيدة البرغوثيّ مِنْها : وصف الشَّخصيَّات ، ووصف الأمكنة ، والوصف العجائبيّ

سادِسًا : اتّخذ الشّكل الكتابيّ لدى البرغوثيّ أشكالاً عدَّة ؛ إذْ بدأت مراحله الأولى تهتمُّ بالشَّكل التّجزيئيّ للسَّطر ، معتمدًا على بنية السَّطر الشِّعريّ القصير ، أمَّا في مراحلهِ الأخيرة فقد اعتمد في قصيدته على السَّطر الشّعريّ الطَّويل المسترسل في بنيته ، الذي يتماثل مع بنية السَّطر النّثريّ في امتداديتهِ .

سابعًا : تراسلت قصيدة البرغوثيّ مع الفنون الأخرى مثل : السّينما والفنّ التّشكيليّ وطغى ذلِكَ على لغة القصيدة شكلاً ومعنىً .

ثامِنًا : برزت تقنية التّوليف أو (المونتاج) في قصيدة البرغوثيّ بروزًا لافتًا ليسَ في شكل القصيدة حسب ، إنّما انسرب هذا الهاجس إلى موضوعها ، وقدْ اتخذ التَّوليف عدَّة أشكال مِنْها : التَّوليف بواسطة الواو العاطِفة ، والتّوليف دونما أدوات عطف ، والتّوليف المشهديّ .

تاسِعًا : استقبلت قصيدة البرغوثيّ التّقنيات الدّراميَّة ومِنْ أهمها الحوار بشقيه المونولوج والدّيالوج . وقد اتخذ المونولج أشكال الحوار مع الذّات وهي حالة تدفّق وتماهٍ كاشفًا بذلِكَ تداخل الأصوات السَّرديَّة عبر ضمائِرها المختلفة ، أمَّا الدَّيالوج فقد تشكّل في قصيدته عبر صوت الرَّاوي والآخر وأحيانًا كان يشرك طرفًا ثالِثًا في حواريتهِ .

وعليه فقد انتهت هذهِ الأطروحة بتسليط الضَّوء على تجربة البرغوثيّ الشِّعريَّة ، والتَّركيز على إبراز الصَّوت الإبداعيّ ، مِنْ خلال توضيح بناه السَّرديَّة عبر تحليل النّصوص ، والكشف عَن معالمها ، ورؤاها ، مع الرّبط الوثيق بينَ النّفس الشّعريّ ، والنّثريّ لديهِ .

** ثبتُ المصادر والمراجع :

- **المصادر :**

-القرآن الكريم

-البرغوثيّ ، حسين (٢٠٠٤)، **سأكونُ بينَ اللوز** ، بيروت : المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنّشر.

- نفسه (٢٠٠٤) ، **الضَّوء الأزرق** ، بيروت : المؤسّسة العربيَّة للدّراسات والنَّشر.

- نفسه (٢٠٠٦) **الفراغ الذي رأى التَّفاصيل** ، رام الله : دار البيرق.

- نفسه (٢٠٠٨) ، **الأعمال الشّعريَّة الكاملة** ،رام الله : بيت الشّعر.

- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ، (ت ٧١١هـ) ، **لسانُ العرب** ، ج٧، بيروت : دار صادر ، ٢٠٠٣، م

- **المراجع :**

-أدونيس ، علي أحمد سعيد ، (٢٠٠٢) ، **الثَّابت والمتحوِّل** ،(ط٢)،بيروت: دار السَّاقي .

-أوشو (٢٠١٤) ، **أهل الطَّريق** ، ترجمة : محمَّد ياسر حسكيّ ،(ط١)، الكويت : دار الخيال.

-إبراهيم ، عبد الله ، (١٩٩٢) ، **السّرديَّة العربيَّة : بحث في البنية السّرديَّة للموروث الحكائيّ** ،(ط١)، بيروت : المركز الثقافيّ العربيّ .

-إسكندر،نبيلرمزي . (١٩٨٨) ،**الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر**،الإسكندريَّة : دارالمعرفةالجامعية .

-إسماعيل ، سامي (٢٠٠٢) ، **جماليَّات التَّلقي دراسة في نظريَّة التّلقي عندَ هانز روبرت ياوس وفولفانج إيزر** ،(ط١)، القاهرة : المجلس الأعلى للثّقافة .

-إسماعيل ، عزّ الدّين ، (١٩٧٦) **الأدب وفنونه** " دراسة ونقد " ،(ط٦) ، القاهرة : دار الفكر العربيّ .

- نفسه (١٩٧٨) ، **الشِّعر العربيّ المعاصِر : قضاياهُ وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة** ،(ط ٣) ، القاهرة : دار الفكر العربيّ .

-ايخنباوم ، بوريس ، وآخرون (١٩٨٢) ، **نظريَّة المنهج الشّكليّ : نصوص الشّكلانيين الرّوس** ، (ط٢) ترجمة : إبراهيم الخطيب ، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيَّة .

-بارت ، رولان ، (١٩٨٦) ، **درس السّميولوجيا** ، ترجمة عبد السّلام بن عبد العالي ، المغرب: دار طوبقال .

-نفسه (١٩٩٢) ، **طرائِق تحليل السّرد الأدبيّ** ، (ط١) ، المغرب : منشورات اتحاد الكتّاب .

-بدوي، عبد الرَّحمن (١٩٧٣) **دراساتٌ في الفلسفة الوجوديّة**، (ط٣) ، بيروت : دارُ الثقافة .

- نفسه (١٩٩٨) **نيتشه** ،(ط٢) ، القاهرة : مكتبة الهيئة المصريَّة .

-برادة ، محمَّد وآخرون (٢٠٠٤) ، **ممكنات السّرد** ، (ج١) ، الكويت : المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون .

-البسطاميّ ، أبو يزيد (ت ٢٦١هـ) ، **مجموعة الأعمال الشّعرية الكاملة** ، (ط١)، تحقيق : قاسم محمّد عبّاس ، ،دمشق : دار المدى ، ٢٠٠٤م .

-التّوحيديّ ، أبو حيّان (ت ٤٠٠ هـ) ، **الإشارات الإلهيّة** ، تحقيق: وداد القاضي، دارُ الثقافةِ ،بيروت ، ١٩٧٣م.

-تودوروف ،تزفيتين (١٩٨٦) ، **نقد النّقد** ،(ط٢) ترجمة : سامي سويدان ،، دار الشّؤون الثقافة العامة .

- نفسه (١٩٩٤) ، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة:الصديق بو علام، مراجعة محمد برادة ، القاهرة : دار شرقيات .

-الجماعي،صلاح الدين أحمد (٢٠٠)**الاغتراب النفسي الاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي**، عمَّان : دار زهران .

- الجوهريّ ، إسماعيل بين حمَّاد (١٩٩٠) ، **الصّحاح تاج اللغةِ** ، (ط٤) ج٢ ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطّار ، ،بيروت : دار العلم للملايين .

-جنيت ، جيرار (١٩٩٢) ، **حدود السَّرد** ، (ط٢)، ترجمة بن عيسى بوحمالة ، الرِّباط : اتّحاد كتَّاب المغرب .

- نفسه (١٩٩٧) ، **خطاب الحكاية : بحثٌ في المنهج** ،(ط٢) ترجمة : محمّد معتصم وعبد الجليل الأزديّ ، وعمر حلميّ ، القاهرة : المجلس الأعلى للثّقافة .

-حليفي ،شعيب (٢٠٠٤) ، **هوية العلامات** ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة .

-حمادة ، إبراهيم (١٩٩٥) ، **معجم المصطلحات الدّراميَّة والمسرحيَّة** ،القاهرة : دار المعارف .

-خليل ، إبراهيم (١٩٩٥) ، **النّصّ الأدبيّ تحليله وبناؤهُ** ، عمَّان: دار الكرمل .

-درويش، محمود (٢٠٠٤) : **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة** ،(ط٢)، بغداد : دار الحريَّة .

- ابن دريد ، أبو بكر الأزديّ (ت : ٣٢١هـ) ، **الاشتقاق** ،(ط٣) ، ج١ ، تحقيق : عبد السَّلام هارون ، ، القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٩١م

-دومة ، خيريّ، (١٩٩٨) ، **القصَّة المصريَّة (١٩٦٠-١٩٩٠)** ، (ط٢) ، القاهرة : الهيئَة المصريَّة العامَّة .

-أبو ديب ، كمال (١٩٨٧) ، **في الشِّعريَّة** ، بيروت : مؤسّسة الأبحاث العربيَّة .

-رايس، كاريل (١٩٨٧) ، **فنَّ المونتاج السّينمائيّ** ، ترجمة : أحمد الحضريّ ، القاهرة : الهيئة المصريَّة العامة للكتاب .

- الزَّمخشريّ ، محمود جار الله (٥٣٨) ، **القسطاس** ، (ط٢)، تحقيق : فخر الدّين قباوة ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٩ .

-شبيب، سحر (٢٠٠٩) ، **المقولات الجماليَّة في الرّواية النّسويَّة : نماذج من سورية ولبنان** ،(ط٢) ، دمشق: دار طلاس .

-الشَّارونيّ ، يوسف (١٩٧٤) **القصَّة القصيرة ، نظريًّا وتطبيقيًّا ، القاهرة :** دار الهلال .

-الشعلان ، سناء (٢٠٠٤)، **السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في** الأردن (١٩٧٠-٢٠٠٢)، عمَّان : وزارة الثقافة .

-شورون ، جاك (١٩٨٤) ، **الموت في الفكر الغربيّ** ، ترجمة : حسين كامل ، الكويت : المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب .

-صليبا ، جميل (١٩٨٢) ، **المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيَّة والإنجليزيَّة واللاتينيَّة** ، بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ .

-ابن الصُّمة ، دريد (ت ٨ هـ) ، **ديوان دريد بن الصمة** ، جمع وتحقيق : محمد خير البقاعيّ ، دار قتيبة ، دمشق، ١٩٨١.

-الطّوسيّ ، عبد الله بن سراج (ت ٣٧٨ هـ) **اللمع في تاريخ التّصوّف الإسلاميّ** ، ضبطهُ وصحّحَهُ كامل الهنداويّ ، بيروت : دار الكتب العلميَّة ، ٢٠٠١م .

-عبد المطّلب ، محمَّد (٢٠١٣) ، **بلاغة السَّرد** ، (ط٢) ، القاهرة: الهيئة العامَّة لقصور الثّقافة .

-عبيد، محمَّد صابر ، (٢٠٠٥) ، **تمظهرات التّشكيل السَّير الذّاتيّ** ، دمشق: منشورات اتحاد كتّاب العرب .

عبيد ، محمّد صابر (٢٠١١) ، **المغامرة الجماليَّة للنّصّ السّير ذاتيّ** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، عمَّان: دار جدارا للكتاب العالمي .

-العجم ، رفيق (١٩٩٦) ،**موسوعة مصطلحات التّصوّف الإسلامي**، (ط١) ، بيروت: مكتبة لبنان ناشِرون .

-العدني ، مصطفى (١٩٩٤) ، **استيطيقيا الإشارة (دراسَةَ سيميوطيقيّةٍ بلاغيّة)** ،الإسكندريَّة : دارُ المعارفِ .

-ابن عربيّ ، محيي الدّين (ت ٦٣٨هـ) **الفتوحات المكيَّة** ،(ط٢) ، تحقيق : عثمان يحيى ، ج١ ، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، ١٩٨٥م .

- نفسه ، **فصوص الحكم** ، تحقيق وشرح : محمود الغراب ، مطبعة زيد بن ثابت ،دمشق ، ١٩٨٥م

-نفسه ، **ترجمان الأشواق** ، (ط١) تحقيق عمر الطّبّاع ، ، دار الأرقم للنّشر ، بيروت ، ١٩٩٧م.

-نفسه ، **ماهية القلب**،(ط١) ، تحقيق: قاسم محمد عباس ، دار المدى ، دمشق، ٢٠٠٩م

-العزب ، محمَّد أحمد (١٩٧٨) **ظواهر التّمرّد الفنيّ في الشِّعر المعاصِر** ،القاهرة : دار المعارف .
-عودة ، أمين يوسف ، (٢٠٠١) ، **تجلّيات الشّعر الصّوفيّ** ، (ط١) ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنَّشر ، بيروت .

- علّوش، سعيد (١٩٨٥) ، **معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصِرَة**، بيروت : دار الكتاب اللبنانيّ .

-علي ، عبد الرِّضا (١٩٩٥) ، **دراسات في الشّعر العربيّ المعاصِر** : القناع ، التّوليف ، الأصول ،(ط١) ، المؤسّسة العربيَّة للدِّراسات ، بيروت .

-عليَّان ، حسن ، (٢٠١٢) **تداخل الأجناس الأدبيَّة (الرّواية والسّيرة سيرة مدينة وشعب)**، (ط١) ، عمَّان : دار مجدلاويّ للنّشر والتّوزيع .

-العيد، يمنى (١٩٨٦) ، **الرَّاوي : الموقع والشَّكل بحثٌ في السَّرد الرّوائيّ** ، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربيَّة ، بيروت .

-غارودي ، روجيه (١٩٧٩) ، **البنيويَة : فلسفة موت الإنسان** ، ترجمة : جورج الطّرابيشيّ ، بيروت : دار الطّليعة .

-فياتشيسلاف شستاكوف (٢٠١٠) ،**الأيروس فلسفة الحبّ** ،(ط١) ترجمة : نزار أبو العيون السّود، دمشق : دار المدى .

-قسومة، الصادق(٢٠٠٠) .**طرائق تحليل القصة** ،(ط١) ،تونس : دارالجنوبللنشر .

-القيروانيّ ، ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ) **العمدة في محاسن الشِّعر وأدبهِ ونقدهِ** ، ،(ط١)، ج ٢، تحقيق : صلاح الدِّين الهواريّ وهدى عودة ، بيروت : دار الهلال ، ١٩٩٦م .

-الكرديّ ، عبد الرّحيم (د. ت) ، **البنية السّرديَّة للقصّة القصيرة** ، القاهرة: دار النّشر للجامعات .

- نفسه (٢٠٠٦)، **الرَّاوي والنَّصّ القصصيّ**، القاهرة: مكتبة الآداب .

-كونولي ، شين (٢٠٠٧) **حياة بول كلي وأعماله** ،تحقيق : عثمان مصطفى عثمان ، بيروت: دار الكتب الوطنيّة .

-لانغبوم ، روبرت (١٩٨٣) ، **شعر التَّجربة (المونولوج الدّراميّ) في التّراث الأدبيّ المعاصِر** ، ترجمة : علي كنعان ، عبد الكريم ناصيف ، دمشق : منشورات وزراة الثّقافة والإرشاد القوميّ .

- لاوتسو (٢٠٠٢) ، **الطّريق وطاقتهُ** ، ترجمة وتحقيق : يوحنّا قمير ، بيروت : منشورات جامعة سيدة اللويزة .

-لحمدانيّ ، حميد (١٩٩١) **بنية النّصّ السَّرديّ** ، (ط١) ، الدَّار البيضاء : المركز الثّقافيّ العربيّ .

-لوتمان ، يوري (١٩٩٥) ، **تحليل النّصّ الشّعريّ** ، ترجمة : محمَّد فتوح أحمد ، القاهرة : دار المعارف .

-لودج ، ديفيد (٢٠٠٢) ، **الفنّ الرّوائيّ** ، ترجمة ماهر البطوطيّ ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة .

-الماضي ، شكري عزيز (٢٠١٣) ، **في نظريَّة الأدب** ،(ط٤) ، بيروت: المؤسسة العربيَّة للنّشروالتّوزيع .

-الماكريّ ، محمَّد (١٩٩١) ، **الشّكل والخطاب** ، بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ .

-مجموعة مِنَ المؤلفين (١٩٨٨) ، **مقاليع من وحي الانتفاضة** ، القدس : منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين في الضّفّة الغربيَّة .

-مجموعة من المؤلفين ، (١٩٩٢) ، **طرائق تحليل السّرد الأدبيّ** ،(ط١) ، الرِّباط : منشورات اتحاد كتّاب المغرب .

-محمد، شعبان (٢٠١١) ، **التجريب في فن القصة القصيرة** ، القاهرة : دار العلم والإيمان.

-مرتاض ، عبد الملك (١٩٨٩) ، **ألف ليلة وليلة ، دراسة سيميائيَّة الحكاية** ، بغداد : دار الشّؤون الثقافيَّة العامَّة .

- نفسه (١٩٩٨) ، **في نظريَّة الرّواية بحث في تقنيات السَّرد** ، الكويت : المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون .

-مقلد ، طه عبد الفتَّاح (١٩٧٥) ، **الحوار في القصَّة والمسرحيَّة والإذاعة والتّلفزيون** ، القاهرة : مكتبة الشَّباب .

-مناصرة ، عزّ الدّين (١٩٩٨) ، **قصيدة النَّثر " المرجعيَّة والشّعارات"** ، (ط١) ،رام الله : بيت الشِّعر .

-مندور ، محمَّد (١٩٨٨) ، **في الأدب والنَّقد** ، (ط١) ، القاهرة : دار نهضة مصر.

-الموسويّ، محمَّد جاسم ، (١٩٨٩) ، **عصرُ الرّواية النّشأة والتّحوّل** ،بغداد : منشورات مكتبة التّحرير .

-ميخائيل ، يوسف (د.س) **سايكولوجيَّة الإبداع في الفنّ والأدب** ،القاهرة : الهيئة المصريَّة للكتاب .

- نصري ، هاني (١٩٩٦) ، **الوجود والموت والخلود** ، (ط٢) ، بيروت : دارالقلم .

-النّفّري ، محمَّد بن عبد الجبّار ، (ت ٣٥٤ هـ)**المواقف والمخاطبات** ، تحقيق :آرثر ،اريري، القاهرة : الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، ١٩٨٥م .

-هلال ، محمَّد غنيمي (١٩٨٣) ، **الأدب المقارن** ، (ط٣) ، بيروت: دار العودة .

-وادي ، طه (١٩٨٧) ، **المدخل لدراسة الفنون الأدبيَّة و اللغويَّة** ،(ط١) ، قطر : دار الثقافة للطّباعةِ والنَّشر .

-وافي ، علي عبد الواحد (١٩٥٩) ، **الطّوطميَّة** ، القاهرة : دار المعارف .

-وغليسيّ، يوسف(٢٠٠٧)، **الشّعريَّات والسَّرديَّات : قراءَة اصطلاحيَّة في الحدود والمفاهيم**، الجزائر : دار أقطاب الفكر .

-ويلك ، رينيه ، وارين أوستن ، (١٩٨٧) ، **نظريَّة الأدب** ، ترجمة : محي الدّين صبحي ، مراجعة د. حسام الدّين الخطيب ، بيروت : المؤسسة العربيَّة للدّراسات والنّشر .

-يحياويّ ، رشيد (١٩٩١) ، **مقدّمات في نظريّة الأنواع الأدبيَّة** ، (ط١) ، الدّار البيضاء : منشورات إفريقيا الشَّرق.

- **كتب باللغة الإنجليزيَّة :**

-Murray, Peter (١٩٨٢) **, The Penguin Dictionary of Arts and** New York ,penguin books.**Artist**

- **الرّسائِل الجامعيَّة غير المنشورة :**

-حديدي ، العالية (١٩٨٦) ، **ظاهرة التّمرّد في الشّعر المعاصِر** ، رسالة ماجستير ،غير منشورة ، جامعة دمشق ، سوريا .

-السّوداني ، مراد (٢٠١٢) ، **مدونة حسين البرغوثيّ في قوانين** الشّعر ، رسالة ماجستير ،غير منشورة ، جامعة بيرزيت ، فلسطين .

- الشّيّاب ، صدّام (٢٠٠٧) **البناء السّرديّ والدّراميّ في شعر ممدوح العدوان** ، رسالة ماجستير ،غير منشورة ، جامعة مؤتة ، الأردن .

-مشوّح ، وليد، (١٩٩٠) ، **الموت في الشّعر العربيّ السّوريّ المعاصِر** ، رسالة دكتوراه ،غير منشورة جامعة دمشق ، سوريا .

- **الدّوريّات :**

-الباردي ، محمّد (١٩٩٧) ، السّيرة الذّاتية في الأدب العربيّ ، **مجلّة فصول** ،مجلّد :١٦ العدد: ٣ ، القاهرة .

-جبّوريّ ، فريال ، (١٩٩٣) ، أيديولجيَّة بنية النّصّ ، **مجلة فصول** ، مجلد: ٢، العدد ١ ، القاهرة .

-عبّاس ، محمود جابر (٢٠٠١) ، مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات ، **عالم الفكر** ، مجلد ٣٠ العدد :٢ سبتمبر ، الكويت : المجلسالوطنيللثقافةوالفنونوالآداب .

-عبد الله ، فتحيَّة ، (٢٠٠٤) ، إشكاليَّة تصنيف الأجناس الأدبيَّة ، **عالم الفكر** ، مجلّد ٣٣ ، العدد :١ ،يوليو ، الكويت : المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب .

- فريس،إيمانويل (٢٠٠٤) ، قضايا أدبيَّة عامَّة \آفاقٌ جديدة في نظريَّة الأدب ، ترجمة لطيف زيتوني ، **عالم المعرفة** ، ع ٣٠٠ فبراير ، الكويت : المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب.

-وادي ، طه (٢٠٠٣) ، الكتابة السَّرديَّة وأزمة الحريَّات ، **مجلّة الكاتب العربيّ** ، الاتحاد العام للأدباء والكتب العرب ، العدد : ٢١ ، حزيران .

- **مواقع إلكترونيَّة :**
- عبد الواحد ، رياض ، قراءة وتأويل لقصائِد أسعد الجبوريّ الأريوسيَّة **http://www.maaber.org/issue_november١١/books_and_readings٢.htm**
- خدَّاش ، زياد ، مقابلة عَنْ حسين البرغوثيّ .نشرت في ٣٠ نيسان ، ٢٠١٢ . **https://www.youtube.com/watch?v=٢٠wzgAyBaPM**

- فلسطين والشُّعراء ، حسين البرغوثيّ ، التّحوّلات ، ١٩٨٨ . **https://www.youtube.com/watch?v=u٣sNh٢٨PCqY**

NARRATIVE STRUCTURE IN HUSSAIN AL-BARGHOUTHi POETRY

BY
Khawla Ahmad Mohammad Al- jafari

Supervisor
Dr. Ibrahim Khalil , Prof.

ABSTRACT

This study will tackle the narrative structure in Hussain Al-Barghouthi poetry , by examining four of this masterpieces (collections of poetry) which are : (Ro'ya (vision)١٩٨٩) collection of poetry , (Laila wa Tawba ١٩٩٤) collection , (Tojad Alfadh Awhash mn Hatheh (There are Words Worse than these) ١٩٩٨) collection, (Maraya Sa’ela (wondering mirrors) ٢٠٠٠), and (Ma Baada Hadathi (after my renewal) (The Roses Stone)) Hajar Al Ward text.
This thesis will shed lights at revealing the structure of objectivity in his poetry, and the distinctive narrating techniques that were used in his collections of poetry.

This thesis will be also answering a number of questions concerning the distinguishing factors of the structure of objectivity and the narrating techniques Al-Barghouthipoetry, which led to dividing this thesis into: an introduction, three chapters and a conclusion, in which the first chapter introduces the poet’s life, culture, works of poetry and his poeticvision. It also shows the relation between poetry and prose as introduced though literature, then it moves forward to reveal the beauty of narration in the poem. The second chapter explains the structure of objectivity that was introduced through these four masterpieces (collections of poetry), the third chapter argues the narrating techniques used in these masterpieces (collections of poetry).

It will be concluded that there’s depth and variation in the topics of Al-Barghouthipoem, these are some of the topics introduced in the poem, the poets own biography and self experience, the narration in the sufein’s style and the narration in the existentialists’ style, it focuses on the poet and his insistency on the necessity of modernization of poetry in it's structure and topics. It also highlights and concludes the poet's concerne about the narration techniques- the modernization of poetry- that tends to escape the traditional and typical way of poetry.